

SOIXANTE-QUINZIÈME ANNÉE

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

Fondée en 1859 par Charles Blanc

Dirigée par Georges Wildenstein

SEPTEMBRE 1933

A PARIS — Faubourg Saint-Honoré, N° 140

SOIXANTE-QUINZIÈME ANNÉE

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

Fondée en 1859 par Charles Blanc

Dirigée par Georges Wildenstein

SEPTEMBRE 1933

A PARIS — Faubourg Saint-Honoré, N° 140

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

A PARIS - 140, Faubourg Saint-Honoré (VIII^e)

La GAZETTE DES BEAUX-ARTS, fondée par Charles Blanc, en 1859, a compté parmi ses directeurs et ses rédacteurs en chef Émile Galichon, Édouard André, Charles Ephrussi, Louis Gonse, Philippe Burty, Alfred de Lostalot, Ary Renan, Roger Marx, Auguste Manguin, Émile Bertaux, et Louis Réau. M. Théodore Reinach l'a dirigée jusqu'à sa mort. Publiée aujourd'hui sous la direction de M. Georges Wildenstein, avec le concours des plus éminents critiques de tous les pays, elle embrasse l'étude rétrospective et contemporaine de toutes les manifestations de l'art et de la curiosité (Architecture, Peinture, Gravure, Arts Décoratifs).

Elle paraît en livraisons *mensuelles*, ornées d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et de plusieurs planches hors texte, parmi lesquelles des gravures originales exécutées spécialement pour la revue.

BEAUX-ARTS

CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

Depuis 1923, l'ancien supplément d'actualité de la *Gazette des Beaux-Arts* est devenu une revue autonome, dirigée par Théodore Reinach et Georges Wildenstein.

Depuis la mort de Théodore Reinach (1928), *Beaux-Arts* paraît sous la direction de Georges Wildenstein. C'était depuis 1923 un fascicule mensuel qui, en décembre 1932, afin de pouvoir suivre de plus près l'actualité, a été transformé en hebdomadaire (format journal) toujours abondamment illustré. *Beaux-Arts* donne, chaque vendredi, toute l'actualité artistique : acquisitions des musées français et étrangers, renseignements archéologiques, classements des monuments historiques, bibliothèques, ventes, expositions d'art ancien et moderne, livres d'art, législation, académies, sociétés savantes, musique, cinéma, tourisme, revue des revues, etc.

COMITÉ DE PATRONAGE

MM. le Duc d'ALBE ;

ALBERT BESNARD, de l'Académie française ;

le Comte MOÏSE DE CAMONDO, membre du Conseil des Musées nationaux, vice-président de la Société des Amis du Louvre ;

S. CHARLÉTY, recteur de l'Académie de Paris ;

D. DAVID-WEILL, président du Conseil des Musées nationaux ;

ROBERT JAMESON ;

L. METMAN, conservateur du Musée des Arts Décoratifs ;

le Baron EDMOND DE ROTHSCHILD, membre de l'Institut ;

ROGER SANDOZ, vice-président-délégué de la Société d'Encouragement à l'Art et à l'Industrie, et de la Société de Propagation des Livres d'Art ;

CH. WIDOR, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts.

COMITÉ DE RÉDACTION

MM. PAUL JAMOT, membre de l'Institut, conservateur des Musées nationaux ;

ANDRÉ JOUBIN, directeur de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie de l'Université de Paris (Fondation Doucet) ;

POL NEVEUX, de l'Académie Goncourt, inspecteur général des Bibliothèques ;

E. POTTIER, membre de l'Institut, conservateur honoraire des Musées nationaux ;

LOUIS RÉAU, directeur de l'Institut français de Vienne ;

GEORGES WILDENSTEIN, *directeur*.

Secrétaires :

JEAN BABELON.

PIERRE D'ESPEZEL.

Lisez

BEAUX-ARTS

Le Journal des Arts
et vous serez au courant de
TOUTE L'ACTUALITÉ ARTISTIQUE

Paraissant tous les vendredis

(6 pages format journal, abondamment illustrées)

Bulletin d'Abonnement

Veuillez m'abonner pour une année, six mois, à BEAUX-ARTS, à partir
du 1^{er} 19.....

* Ci-joint mandat ou chèque sur Paris de francs :

Je vous envoie par courrier de ce jour chèque postal de francs :

Veuillez faire recouvrer à mon domicile la somme de francs :
(majorée de 3fr.25 pour frais de recouvrement à domicile).

Nom :

Adresse :

Signature :

*Biffer les indications inutiles.

CONDITIONS D'ABONNEMENT : FRANCE : un an, 42 fr.; six mois, 23 fr.

ÉTRANGER : pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm : un an, 56 fr.; six mois, 30 fr.

Pays n'ayant pas adhéré à cette Convention : un an, 70 fr.; six mois, 38 fr.

Le numéro : 1 fr. (Étranger : port en sus).

Compte chèques postaux : Paris 1390-90.

PARIS, faubourg Saint-Honoré, 140 — Balzac 12-17.

Détacher ce bulletin et l'adresser à
BEAUX-ARTS
140, faubourg Saint-Honoré, Paris (8^e)

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

Fondée en 1859 par Charles Blanc

LA GRANDE REVUE DE L'HISTOIRE DE L'ART

COMITÉ DE PATRONAGE :

MM. le duc d'ALBE; ALBERT BESNARD, de l'Académie française; le comte MOISE DE CAMONDO, membre du Conseil des Musées nationaux, vice-président de la Société des Amis du Louvre; S. CHARLÉTY, recteur de l'Académie de Paris; D. DAVID-WEILL, président du Conseil des Musées nationaux; ROBERT JAMESON; L. METMAN, conservateur du Musée des Arts Décoratifs; E. POTTIER, membre de l'Institut, conservateur honoraire des Musées nationaux; le baron EDMOND DE ROTHSCHILD, membre de l'Institut; G. R. SANDOZ, vice-président délégué de la Société d'Encouragement à l'Art et à l'Industrie et de la Société de Propagation des Livres d'art; CH. WIDOR, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts.

COMITÉ DE RÉDACTION :

MM. PAUL JAMOT, membre de l'Institut, conservateur des Musées nationaux; ANDRÉ JOUBIN, directeur de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie de l'Université de Paris (Fondation Doucet); POL NEVEUX, de l'Académie Goncourt, inspecteur général des Bibliothèques; E. POTTIER, membre de l'Institut, conservateur honoraire des Musées nationaux; LOUIS RÉAU, directeur de l'Institut français de Vienne.

M. GEORGES WILDENSTEIN, *directeur*. MM. JEAN BABELON et PIERRE d'ESPEZEL, *secrétaires*.

L'ANCIENNETÉ ET LA HAUTE TENUE LITTÉRAIRE DE LA « GAZETTE DES BEAUX-ARTS »
LUI ASSURENT LE PREMIER RANG PARMI LES REVUES D'ART FRANÇAISES

Publiée avec le concours des plus éminents critiques, elle embrasse l'étude rétrospective et contemporaine de toutes les manifestations de l'art et de la curiosité : architecture, peinture, sculpture, gravure, arts décoratifs. Elle paraît en livraisons mensuelles, luxueusement imprimées, ornées d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et de plusieurs planches hors texte, parmi lesquelles des gravures originales dues aux meilleurs artistes.

Les abonnés à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS reçoivent gracieusement BEAUX-ARTS

Bulletin d'Abonnement

Veillez m'abonner pour une année (12 numéros) à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS
à partir du 1^{er} 19

(Cet abonnement donne droit à l'envoi gratuit de la revue BEAUX-ARTS.)

*Ci-joint mandat ou chèque sur Paris de francs :

Je vous envoie par courrier de ce jour chèque postal de francs :

Veillez faire recouvrer à mon domicile la somme de francs :

(majorée de 3 fr. 25 pour frais de recouvrement à domicile).

Nom :

Adresse :

Signature :

*Biffer les indications inutiles.

CONDITIONS D'ABONNEMENT (un an, 12 numéros) : FRANCE : 180 fr.

ÉTRANGER : pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm : 210 fr.

Pays n'ayant pas adhéré à cette Convention : 230 fr.

Le numéro : 15 fr. (Étranger : port en sus). Compte chèques postaux : Paris 1390-90.

PARIS, faubourg Saint-Honoré, 140 — Balzac 12-17.

Détacher ce bulletin et l'adresser à la
GAZETTE DES BEAUX-ARTS
140, faubourg Saint-Honoré, Paris (8^e)

SOMMAIRE

Nouveaux bronzes de Luristan. Les fouilles de Zalu-Ab, par <i>M. A. GODARD</i> .	129
Les chapiteaux du cloître de Santa Maria del Estany, par <i>M. Georges GAILLARD</i>	139
Autour du Rosso, par <i>M. Kurt KUSENBERG</i>	158
Degas et les maîtres anciens, par <i>M. John WALKER</i>	173
La durée et la conservation des peintures, par <i>M. Van den BERG</i>	186
Bibliographie	188

*Il ne sera rendu compte que des ouvrages dont un exemplaire aura été envoyé, impersonnellement,
à M. le Directeur de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS.*

TARIF DES ABONNEMENTS

à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS et à BEAUX-ARTS réunis.

ÉDITION ORDINAIRE

PARIS ET DÉPARTEMENTS	- - - - -	180 fr.
ÉTRANGER	{ Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm - - - - -	210 fr.
	{ Autres Pays - - - - -	230 fr.

ÉDITION D'AMATEUR

*(Dans l'édition d'amateur de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS, tirée sur grand papier (25 × 32 cm.),
les planches sont tirées sur madagascar
et les gravures originales, le cas échéant, en deux exemplaires dont un avant la lettre.)*

PARIS ET DÉPARTEMENTS	- - - - -	280 fr.
ÉTRANGER	{ Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm - - - - -	310 fr.
	{ Autres Pays - - - - -	340 fr.

*Toute la correspondance concernant la rédaction doit être adressée à M. le DIRECTEUR.
Toute la correspondance concernant l'administration et la publicité doit être adressée à M. l'ADMINISTRATEUR.
Compte de chèques postaux : Paris 1390-90*

LES BEAUX-ARTS

ÉDITION D'ÉTUDES ET DE DOCUMENTS

A Paris - 39, rue La Boétie (VIII^e)

En vente aux Éditions G. Van Oest, rue du Petit-Pont, 3 et 5, à Paris (V^e)

L'ART FRANÇAIS

Collection dirigée par GEORGES WILDENSTEIN

DERNIER PARU

MANET

INTRODUCTION PAR PAUL JAMOT

CATALOGUE CRITIQUE PAR PAUL JAMOT ET GEORGES WILDENSTEIN
AVEC LA COLLABORATION DE MARIE-LOUISE BATAILLE

Deux volumes in-4° (25 × 32)

dont un de texte (220 pages) et un d'illustration (220 pages contenant 480 phototypies)..... 750 fr.

DÉJÀ PARUS DANS LA MÊME COLLECTION

JEAN BABELON. — **Germain Pilon**. In-4° de VIII-152 pages dont 64 pages d'illustration, contenant 81 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste)..... 150 fr.

FERNAND BENOIT. — **L'Afrique méditerranéenne. Algérie, Tunisie, Maroc**. In-4° de 324 pages dont 192 pages d'illustration, contenant 497 héliogravures, plus un frontispice..... 275 fr.
(Prix Bernier, Académie des Beaux-Arts, 1932.)

ALBERT BESNARD, de l'Académie française. — **La Tour**, avec un catalogue critique par Georges WILDENSTEIN. In-4° de IV-336 pages dont 120 pages d'illustration, contenant 267 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste). 200 fr.

ROBERT DORÉ. — **L'Art en Provence**. Volume in-4° de 324 pages dont 192 pages d'illustration, contenant 476 héliogravures, plus un frontispice..... 260 fr.

Le comte ARNAULD DORIA. — **Louis Tocqué**. In-4° de VIII-274 pages dont 86 pages d'illustration, contenant 149 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste)..... 200 fr.
(Prix Bernier, Académie des Beaux-Arts, 1930.)

PIERRE FRANCASTEL. — **Girardon**. In-4° de VIII-170 pages dont 64 pages d'illustration, contenant 93 héliogravures plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste)..... 150 fr.
(Prix Charles Blanc, Académie française, 1929.)

FRANÇOIS GEBELIN. — **Les Châteaux de la Renaissance**. In-4° de VIII-308 pages dont 104 pages d'illustration, contenant 220 héliogravures, plus un frontispice..... 175 fr.
(Prix Charles Blanc, Académie française, 1928.)

GEORGES HUARD. — **L'Art en Normandie**. In-4° de VIII-274 pages dont 126 pages d'illustration, contenant 272 héliogravures, plus un frontispice.. 225 fr.
(Prix Bordin, Académie des Beaux-Arts, 1929.)

FLORENCE INGERSOLL-SMOUSE. — **Pater**. In-4° de VIII-224 pages dont 116 pages d'illustration, contenant 230 héliogravures (tout l'œuvre connu de l'artiste)..... 200 fr.

LOUIS RÉAU. — **Les Lemoyne**. In-4° de VIII-252 pages dont 80 pages d'illustration, contenant 136 héliogravures, plus un frontispice..... 150 fr.
(Prix Bernier, Académie des Beaux-Arts, 1928.)

GEORGES WILDENSTEIN. — **Lancret**. In-4° de VIII-254 pages dont 112 pages d'illustration, contenant 213 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste)..... 150 fr.

EN COURS D'IMPRESSION

Chardin, par GEORGES WILDENSTEIN. Volume in-4° raisin (25 × 32), de 300 pages, dont 128 pages d'illustration, contenant 236 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste).

Prix de souscription..... 200 fr.

Ce prix sera porté à 250 francs dès la mise en vente du volume.

EN PRÉPARATION

BOUCHER, DROUAIS, FRAGONARD, HOUDON, NATTIER
DEGAS, BERTHE MORISOT .

EN FIN DE SEMAINE...



UTILISEZ LES BILLETS
SPÉCIAUX POUR LES
STATIONS BALNÉAIRES
ET THERMALES DU
RÉSEAU DE L'ÉTAT
VALABLES DU VENDREDI
OU DU SAMEDI AU
LUNDI MINUIT
JUSQU'AU 31 OCTOBRE
(SAUF AUX GRANDES FÊTES)

DE RÉDUCTION

RENSEIGNEMENTS DANS LES GARES DU

RÉSEAU DE L'ÉTAT

CHEMINS DE FER DU NORD

PARIS-NORD A LONDRES

1^o SERVICE DE JOUR

Via Calais-Douvres :

Traversée maritime la plus courte. Service de luxe « Flèche d'or » en correspondance avec le paquebot « Canterbury », mettant Londres à 6 h. 40 de Paris.

Via Boulogne-Folkestone :

Service quotidien avec l'Angleterre. Voie très fréquentée par les touristes venant passer le week-end sur les plages françaises.

2^o SERVICE DE NUIT

Via Dunkerque-Folkestone :

Service journalier sur l'Angleterre, via Folkestone. Ce service permet d'arriver le matin à Paris ou à Londres et d'en repartir le soir.

Ce service ne fonctionne pas la nuit du samedi au dimanche, au départ de Dunkerque, et la nuit du dimanche au lundi au départ de Folkestone.

CHEMINS DE FER P.-L.-M.

POUR VOS EXCURSIONS DE FIN DE SEMAINE

Vous voulez vous rendre avec un billet d'aller et retour de fin de semaine, qui comporte une réduction de 40 % dans la vallée de Chamonix pour y faire d'agréables excursions, mais vous craignez d'être dans l'obligation de reprendre le train, le mardi avant midi, pour effectuer votre voyage de retour?

Rassurez-vous, les voyageurs porteurs de coupons de retour de billets de fin de semaine sont autorisés à utiliser pour rentrer à Paris les trains qui partent de Valloire à 18 h. 11, de Chamonix à 19 h. 21, de Saint-Gervais à 20 h. 40 et de La Roche-sur-Foron à 21 h. 50.

Pour avoir des renseignements plus détaillés, prière de vous adresser aux gares.

POUR EXCURSIONNER A BON COMPTE

Quel meilleur délassement pouvez-vous vous procurer que de parcourir, à votre gré, la région où vous passez vos vacances? Ne craignez pas que la dépense soit trop élevée! Vous pourrez vous déplacer à bon compte, grâce aux cartes d'excursions valables quinze ou trente jours, que toutes les gares P.-L.-M. délivrent. Votre carte vous permettra d'atteindre la région choisie : Savoie, Dauphiné, Jura, Bourgogne, Morvan, Auvergne, Côte d'Azur, Cévennes, etc., d'y circuler à votre fantaisie et de revenir à votre point de départ en fin de vacances.

Ce régime de transport est très avantageux pour qui désire se déplacer beaucoup dans une région et il supprime tout aléa dans l'établissement d'un budget de voyage. Des réductions supplémentaires sont consenties quand plusieurs cartes sont souscrites en même temps par les membres d'une famille.

Pour des indications plus détaillées, veuillez vous renseigner auprès des gares.

CHEMINS DE FER DE PARIS A ORLÉANS

PRINCIPALES AMÉLIORATIONS RÉALISÉES sur la ligne de

PARIS-QUAI D'ORSAY A NANTES, St-NAZAIRE, LA BAULE et LE CROISIC

Mise en marche tous les jours et toute l'année du train rapide 105 et admission des voyageurs de 3^e classe dans ce train.

Paris-Quai d'Orsay dép. 9 h. 50 — Nantes arr. 15 h. 17 — Saint-Nazaire arr. 17 h. 11 — La Baule-Escoublac arr. 17 h. 54 — Le Croisic arr. 18 h. 20.

A partir du 2 Juillet, arr. à Saint-Nazaire à 16 h. 29, à La Baule-Escoublac à 17 h. 07 et au Croisic à 17 h. 30.

Accélération du train rapide 109. — Paris-Quai d'Orsay dép. 12 h. 00 (12 h. 35 à partir du 1^{er} Juillet) — Nantes arr. 17 h. 46 (au lieu de 18 h. 06) — La Baule-Escoublac arr. 19 h. 32 (au lieu de 19 h. 51) — Le Croisic arr. 19 h. 55 (au lieu de 20 h. 13).

Accélération des trains rapides 15/115 et 116/16.

Train 15/115. — Paris-Quai d'Orsay dép. 17 h. 15 — Nantes arr. 22 h. 06 (au lieu de 22 h. 22) — Saint-Nazaire arr. 23 h. 14 (au lieu de 23 h. 30) — La Baule-Escoublac arr. 23 h. 51 — Le Croisic arr. 0 h. 13. (Entre Saint-Nazaire et le Croisic ne circule qu'à partir du 1^{er} Juillet et jusqu'au 16 Septembre.)

Train 116/16. — Le Croisic dép. 16 h. 21 — La Baule-Escoublac dép. 16 h. 46 — Nantes dép. 18 h. 44 — Paris-Quai d'Orsay arr. 23 h. 45 (au lieu de 23 h. 59).

LES BEAUX-ARTS
ÉDITION D'ÉTUDES ET DE DOCUMENTS
Rue La Boétie, 39, Paris-VIII^e

En vente aux Éditions G. Van Oest, rue du Petit-Pont, 3 et 5, à Paris-V^e

L'ART FRANÇAIS
Collection dirigée par Georges WILDENSTEIN

MANET

INTRODUCTION PAR PAUL JAMOT

CATALOGUE PAR PAUL JAMOT ET GEORGES WILDENSTEIN

avec la collaboration de Marie-Louise Bataille

480 phototypies
reproduisant tout l'œuvre connu de l'artiste
(peinture à l'huile et pastels).

Deux volumes in-4^o raisin (25×32), chacun de 220 pages,
l'un de texte, l'autre d'illustrations.

Prix : 750 francs

LES COMMANDES SONT REÇUES
AUX ÉDITIONS G. VAN OEST, RUE DU PETIT-PONT, 3 ET 5, PARIS - V^e

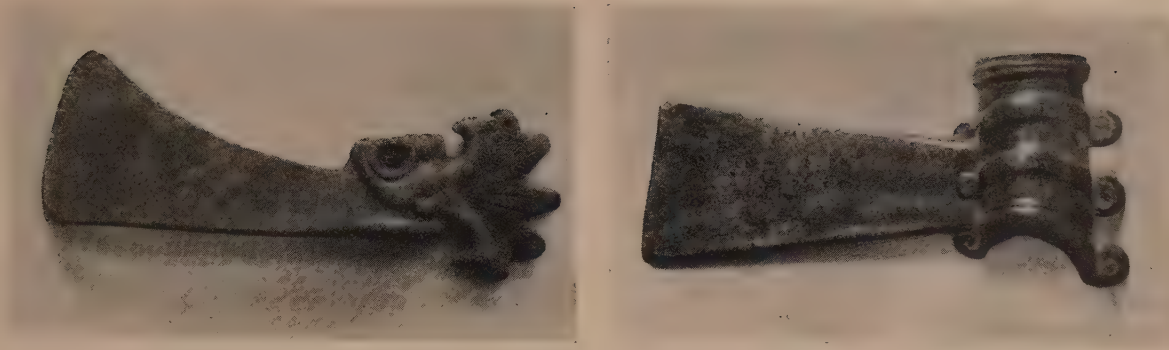


FIG. 1-2. — BRONZES DU LURISTAN. HACHES.

NOUVEAUX BRONZES DU LURISTAN LES FOUILLES DE ZALU-AB



FIG. 3. — BRONZES DU LURISTAN.
POIGNARD.

Zalu-Ab est un village du Kurdistan persan. Il est situé à une trentaine de kilomètres au nord-est de Kirman-shah, dans une région montagneuse et sans rivières, mais pourvue, comme le Dasht-i Kawa¹, de sources, auprès desquelles se trouvent des nécropoles antiques². Des fouilles commerciales régulières, contrôlées par un agent du Service Archéologique de la Perse³, y ont été exécutées durant l'automne 1932, et près de six cents tombes y ont été découvertes, le plus grand nombre et les plus intéressantes auprès de Zalu-Ab, les autres auprès de deux villages voisins, Pir Gheïb et Kushk-Kal'a.

Les nécropoles sont placées au bas des pentes de la montagne, un peu au-dessous des fonds cultivables. Les tombes sont de deux sortes : fosses plus ou moins rectangulaires, taillées dans le sol et couvertes de deux ou trois dalles de pierre, ou jarres de terre cuite. Les premières mesurent intérieurement de 1 m. 50 à 2 mètres de longueur, et de 0 m. 70 à

1. A. Godard, *Bronzes du Luristan*, Paris, Van Oest, 1931.

2. On sait que le pays kassite comprenait la province actuelle du Luristan presque entière et une partie des montagnes du Kurdistan méridional.

3. La loi persane prévoit deux sortes de fouilles, dites les unes scientifiques, les autres commerciales. Cette différenciation a permis de réserver l'étude des sites historiques aux institutions scientifiques et d'y interdire les fouilles dont le but est uniquement commercial. Les unes et les autres, les fouilles commerciales comme les fouilles scientifiques, sont contrôlées par des agents du Service Archéologique.



FIG. 4-5-6. — BRONZES DU LURISTAN. POIGNARDS, TÊTES DE LANCES, POINTES DE FLÈCHES.

0 m. 75 de largeur. Leurs deux longs côtés sont, le plus souvent, bordés de murets, destinés à supporter le toit, et constitués par de larges et hautes pierres plates dressées, mais il s'en trouve qui ne comportent pas de ces parois latérales en pierre et dont le toit s'appuie directement sur le bord de la fosse. Les tombes de cette catégorie se rencontrent à une profondeur de 0 m. 60 à 0 m. 70 au-dessous de la surface du sol, et sont de beaucoup les plus nombreuses. Les autres, les jarres de terre cuite, de 1 à 2 mètres de hauteur, sont couvertes d'une pierre plate et enterrées à peu près verticalement.

Ce mode de sépulture est donc identique à celui qui a déjà été reconnu dans le

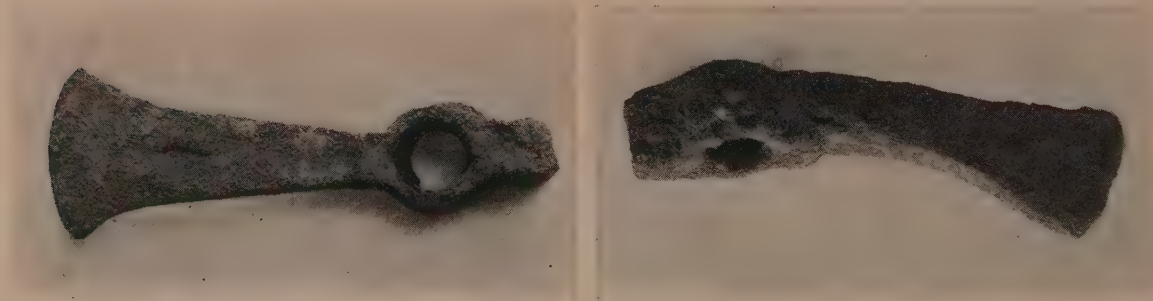


FIG. 7-8. — BRONZES DU LURISTAN. HACHES.

Luristan kassite, à ceci près que dans le Kurdistan deux murets ont paru suffire à porter le toit, et que la tombe à quatre parois de pierre ne s'y trouve pas. Mais cette légère différence dans l'application d'un même principe peut aisément s'expliquer par le fait qu'au bas des pentes kurdes, le sol est sans doute plus consistant que dans le Dasht-i Kawa. Les tombes

à deux parois et sans parois de pierre se rencontrent d'ailleurs aussi couramment dans le Luristan.

La plupart des tombes de Pir Gheïb et de Kushk-kal'a ne contenaient qu'un mobilier funéraire très sommaire : un ou deux pots de terre cuite. D'autres renfermaient, en outre, des bracelets de bronze et de fer et des coquillages. Les moins pauvres ont livré quelques poignards et des vases de métal. C'est de la nécropole de Zalu-Ab, plus riche, que proviennent les objets décrits ci-après.

Les sépultures sont généralement individuelles, mais il en est qui contenaient les restes de plusieurs squelettes. La hache que représente la figure 10 a été ainsi découverte dans une tombe double, un homme étant à droite, une femme à gauche, la hache à la droite de l'homme, les coquillages d'un collier à la gauche de la femme. Le rapport de l'inspecteur qui a suivi les travaux ne dit pas s'il se trouvait un vase, de terre ou de métal, sous la tête des morts. Il établit seulement que les squelettes étaient dans un état de décomposition tel qu'il n'en demeurait que quelques vertèbres, des fragments de tibias et de crânes, et que « les vases se trouvaient à côté de la tête ». Je n'ai pu obtenir une précision plus grande.

Les tombes de Pir Gheïb sont approximativement disposées suivant la direction nord-sud, têtes au nord, et celles de Zula-Ab dans le sens est-ouest, têtes à l'ouest, mais ces directions ne représentent que les



FIG. 9. — BRONZE DU LURISTAN. HACHE.



FIG. 10. — BRONZE DU LURISTAN. HACHE.

lignes de plus grande pente des terrains utilisés par les nécropoles. Pas plus dans le Kurdistan que dans le Luristan, les tombes kassites ne sont orientées d'une manière fixe.

Ce qui frappe tout d'abord, lorsqu'on examine le matériel issu de ces fouilles, c'est le nombre exceptionnellement considérable des objets de fer, par rapport à celui des objets de bronze. Les bracelets, en forme d'anneaux simples, sont encore en bronze dans la proportion de huit à dix, ainsi que, pour des raisons d'exécution,



FIG. 11-12. — BRONZE DU LURISTAN. GOBELET.

les vases de métal, mais la plupart des haches (fig. 7 et 8), poignards (fig. 5 et 6), têtes de lances (fig. 4), pointes de flèches (fig. 4), couteaux, épingles, aiguilles, outils et instruments divers, etc., sont en fer. En dehors des exceptions que j'ai indiquées, le bronze n'est pour ainsi dire plus employé que pour la fabrication des objets purement décoratifs, et il semble tout de suite hors de doute qu'à Zalu-Ab nous avons affaire à une nécropole contemporaine de la dernière période de l'art kassite, toute voisine du temps où, comme dit M. Dussaud, « le développement de l'emploi du fer a fini par tuer l'art du Luristan dont les combinaisons décoratives exigeaient la malléabilité du bronze ».

Voilà un premier et précieux renseignement. Les pièces décoratives représentées ici (fig. 1, 2, 9, 10, 13, 14, 17) et qui, je le certifie, sont les seules qui aient été trouvées

à Zalu-Ab¹, nous en fournisent un autre, non moins intéressant. Elles appartiennent toutes à une même époque, que nous pouvons déterminer. A la vérité, ces objets se divisent naturellement en deux groupes (fig. 13, 14, 17 et fig. 1, 9, 10) si dissemblables,



FIG. 13-14. — BRONZE DU LURISTAN. SITULE.

que l'on peut tout d'abord hésiter à les croire contemporains, mais cette différence d'aspect n'est due qu'à deux causes très simples qui n'ont rien à voir avec le temps. La situle et le bol ont été exécutés au repoussé et repris au burin, tandis que les haches ont été fondues, d'où la facture nerveuse des uns et la mollesse des autres. D'autre part, et c'est l'éternelle histoire de la valeur relative des mots « archaïque » et « barbare », le second groupe est seulement plus grossièrement exécuté que le premier. Les haches ont, sans doute, été fabriquées par des ouvriers peu habiles, dans

1. Le catalogue des objets trouvés à Zalu-Ab comprend deux cent cinquante-trois pièces.

le district écarté et arriéré du pays kassite où elles ont été trouvées, alors que la situle et le bol sont vraisemblablement l'œuvre d'artisans plus adroits, habitants d'une région plus avancée et ont été importés à Zalu-Ab. En réalité, la situle, le bol et les haches, malgré leur apparence disparate, sont, pour ainsi dire, de la même époque, du temps où les Kassites, éleveurs de chevaux, fournisseurs des charrons et des

cavaliers assyriens, étaient en rapports constants, sinon toujours pacifiques, avec le grand empire voisin.

La situle est un magnifique objet qui appartient maintenant au Musée de Téhéran (fig. 13, 14). Elle est malheureusement en fort mauvais état de conservation, mais l'essentiel de son décor subsiste. C'est la scène bien connue de l'art assyrien : le repas du roi. Le souverain est assis sur un siège à dossier, dont les montants se terminent en têtes de canard ou de cygne. Devant lui est une table à trois pieds de gazelle, chargée de coupes et de fruits. Il élève de la main droite un gobelet et son avant-bras gauche repose sur l'un de ses genoux. En face de lui, un domestique balance un chasse-mouches, insigne de la puissance royale. Derrière lui, un autre domestique, dont il ne reste plus que les mains, un pied et le bas de la robe, agite un éventail. Le roi est barbu et, comme toujours sur les bas-reliefs assyriens, le serviteur est imberbe.

Rien n'est plus purement assyrien que cette scène, évidemment exécutée à l'époque même où de telles représentations étaient à



FIG. 15. — BRONZE DU LURISTAN. Fragment de plaque.

la mode en Assyrie. Les peuples de l'antiquité n'étaient, en effet, pas archéologues. Les influences que l'on constate dans leur art sont généralement directes. On imite un prestigieux voisin, son art vivant, actuel, non ses œuvres passées, mortes, et l'art kassite qui nous occupe en apporte encore la confirmation. Alors qu'une dynastie kassite gouvernait la Babylonie, de 1761 à 1185 avant notre ère, l'art kassite était devenu pour ainsi dire babylonien. Il l'était devenu si complètement qu'il semblait condamné à n'évoluer désormais qu'à la suite de l'art babylonien. Cependant, quelques centaines d'années plus tard, au temps de la nécropole de Zalu-Ab, on n'y retrouve pas le moindre souvenir de ce que j'ai appelé la période babylonienne de l'art kassite. L'aventure babylonienne est alors

oubliée. C'est maintenant l'Assyrie qui intéresse les Kassites, c'est le magnifique et puissant empire voisin qui influence leurs artistes.

Si cependant l'on pensait que cette situle pût avoir été fabriquée bien antérieurement à son ensevelissement dans la nécropole de Zalu-Ab, et s'il fallait en croire les savants pour qui tous les bronzes du Luristan sont postérieurs à l'ère chrétienne, postérieurs même au ^{II}^e siècle après l'ère chrétienne, il nous faudrait aussi voir dans l'homme en compagnie duquel l'objet a été enterré, un collectionneur d'antiquités. Il nous faudrait, tant on a trouvé de ces situles à décor assyrien dans les tombes du Luristan et du Kurdistan, imaginer les anciens habitants de cette contrée comme des maniaques enragés de se faire ensevelir avec des pots vieux de mille ans et des poignards plus anciens encore¹. Bien plus! Alors que les Séleucides et les Arsacides ont littéralement inondé le pays de leurs monnaies², il nous faudrait croire que ces gens distingués, ces amateurs d'art ancien, ces érudits n'en savaient rien, puisqu'ils ignoraient tout monnayage. Et cela est absolument inadmissible. Il n'a pas été trouvé une seule pièce de monnaie, jusqu'à présent, dans les nécropoles kassites et sur l'emplacement des bourgades voisines.

La situle, le gracieux bol en forme de bouton de lotus (fig. 17) et la nécropole de Zalu-Ab sont du même temps, ^{VIII}^e-^{VII}^e siècles avant notre ère. Les haches le sont moins évidemment. Œuvres sans grâce d'artisans maladroits, elles n'ont apparemment rien de commun avec les objets du premier groupe. Cependant le métal, la facture et



FIG. 16. — BRONZE DU LURISTAN. SITULE.

1. Je connais, pour ma part, trois poignards aux noms de rois de la petite dynastie babylonienne dite Pashé, fort probablement d'origine kassite, comme la précédente, et dont les onze souverains occupèrent le trône de 1184 à 1053 avant notre ère : Nin-Urta-Nadin-Shumi; Nabuchodonosor I (vers 1140) (fig. 3); Marduk-Nadin-Ahê (vers 1110).

2. A Dinawar, par exemple, c'est-à-dire non loin de Zalu-Ab, des milliers de pièces de monnaie datant de l'époque achéménide à l'époque islamique, ont été trouvées sur l'emplacement de l'ancienne ville.

la patine identiques nous assurent qu'elles sont contemporaines l'une de l'autre. D'autre part, l'une d'elles, ornée d'une tête de lion (fig. 1), est fort heureusement datée par la palmette si parfaitement, si typiquement assyrienne, qui se dresse sur la tête de l'animal. De plus, un cylindre en pierre, décoré d'un génie ailé qui, lui aussi, ne peut être qu'assyrien, a été découvert en compagnie de ces bronzes.

Ainsi donc, la nécropole de Zalu-Ab, contenant et contenu, appartient entièrement à l'époque de la grandeur assyrienne. D'autre part, les objets qui en proviennent appartiennent à la dernière période de l'art kassite. La conclusion semble s'imposer. Cependant, il est peu probable que le hasard nous ait fait connaître précisément la plus récente des nécropoles où l'art kassite soit représenté. De plus, il semble que l'on doive placer à la suite de celles-ci un certain nombre de pièces où se révèle une influence légèrement postérieure à celle de l'Assyrie, et qu'il faille, en conséquence, prolonger l'existence de l'art kassite jusqu'à l'époque mède, peut-être jusqu'au début de l'achéménide. Mais pas plus loin.

La plus intéressante des haches de Zalu-Ab (fig. 9) est ornée, au dos, d'une tête d'oiseau et, sur la lame, en relief assez accentué, d'un homme qui tient un poisson. L'oiseau, l'homme et le poisson paraissent bien figurer l'air, la terre et l'eau. Sans doute pourrait-on même, avec un peu d'imagination, considérer l'étrange chevelure qui se dresse à la façon de flammes sur la tête de l'homme comme la représentation du quatrième élément, le feu. Si près de l'Adharbaidjan où la légende fait naître Zoroastre, où se développa rapidement la religion mazdéenne, cet objet témoignerait des préoccupations spirituelles qui y régnaient à l'époque pré- ou protozoroastrienne. Mais je crois plutôt que le personnage représenté est Ea, l'Oannès babylonien, moitié homme, moitié poisson, dieu civilisateur, patron des artistes et des artisans, particulièrement des orfèvres et des forgerons. On ne le rencontre pas dans l'art kassite durant sa période babylonienne, mais il a pu s'y introduire ensuite sous un aspect un peu différent, par l'intermédiaire de l'art assyrien qui l'a figuré bien souvent sur ses bas-reliefs.

Il est possible aussi que les trois haches de bronze de Zalu-Ab n'aient pas été fabriquées à Zalu-Ab même ou dans son voisinage immédiat, mais un peu plus au nord, hors des limites du pays kassite. Je ne pense pas, en effet, que les antiquités, communément et improprement réunies sous l'appellation de « bronzes du Luristan », n'aient pu être exécutées que par les Kassites et seulement dans leur pays. J'en connais qui proviennent du Kurdistan, de Mukri, de l'Adharbaidjan, du Khuzistan et il n'est pas du tout étonnant que l'on en ait découvert aussi en Babylonie. D'abord parce que ces petits objets sont facilement transportables, mais surtout parce que l'art n'est pas limité par des frontières, comme le sont les États. L'art kassite, dont nous pouvons nous représenter le succès par l'importance de sa production, a essaimé, comme d'autres arts, mais alors que l'on peut parler de l'art hellénistique ou de l'art grec du Gandhara, on ne peut encore caractériser qu'avec précaution l'art babylonien kassite, et aucunement un art kassite de l'Adharbaidjan, par exemple. On

ne peut encore identifier, à côté des œuvres de l'art kassite original, celles des colonies de cet art, déterminer le lieu d'origine d'un « bronze du Luristan » d'après son aspect, dire si les haches en question sont nées d'un côté ou de l'autre côté de la frontière kassite. Mais il nous suffit, pour l'instant, que leurs formes générales soient kassites, qu'elles aient été trouvées dans une nécropole nettement kassite et que nous connaissions l'époque de leur fabrication.

Voici maintenant quelques autres objets, sans rapports de provenance avec ceux dont je viens de parler, mais qu'il n'est pas sans intérêt de faire connaître en même temps qu'eux. Trois de ces bronzes (fig. 11, 12, 15, 16) appartiennent à la période assyrienne de l'art kassite et confirment la datation de Zalu-Ab.

Les bronzes de ce type, si rares au début des fouilles, de 1928 à 1930, se rencontrent en grand nombre parmi les objets récemment exhumés. En voici la raison : les premières nécropoles kassites découvertes se trouvent en plein pays lur, au delà de Harsin, dans une région qui dut ignorer l'occupation assyrienne, qui, du moins, a été



FIG. 17. — BRONZE DU LURISTAN. BOL.

peu touchée par l'influence assyrienne. Depuis lors, le champ de fouilles s'est considérablement agrandi vers le sud, exploité par les Lurs eux-mêmes, mais surtout vers l'ouest et le nord, dans une contrée plus accessible, et tout particulièrement dans le Mahi-Dasht, à l'ouest de Kirmanshah. Or la vaste plaine connue sous le nom de Mahi-Dasht, la vallée poissonneuse, est à cheval sur la route qui conduit de la Mésopotamie à Hamadan et fut, ainsi que ses abords, occupée par les Assyriens à diverses reprises. Il est normal qu'au long de cette grande voie de pénétration militaire et commerciale, et de plus en plus à mesure que l'on s'approche du pays assyrien, on constate une influence assyrienne plus grande.

La situle que représente la figure 16 est décorée d'un archer chassant l'autruche, scène bien connue de l'imagerie assyrienne. Les figures 11 et 12 rendent compte de ce qui subsiste d'un charmant petit gobelet de bronze. Son décor comporte deux registres ornés, celui du bas, de quadrupèdes passant et, celui du haut, d'oiseaux. Quatre animaux se suivent sur le pourtour du registre inférieur, seul conservé. Le troisième objet (fig. 15) est un fragment de plaque de bronze décoré, dans sa partie inférieure, d'un homme qui tient un cheval au moyen d'une

corde et, dans sa partie supérieure, d'un capridé dressé contre un « hom » qui est un curieux assemblage des palmettes chères aux décorateurs assyriens.

Une hache (fig. 2) et un grelot (fig. 18), choisis parmi les nombreuses pièces du Musée de Téhéran qui témoignent d'une influence venue, cette fois, de l'est, paraissent appartenir à une époque légèrement postérieure à celle qui groupe les objets précédents, contemporains ou à peu près contemporains de l'occupation de la Médie par les Scythes (633 à 615 avant J.-C.). Ils ont été trouvés en pays lur.

A. GODARD.



FIG. 18 — BRONZE DU LURISTAN. GRELOT.



FIG. I. — SANTA MARIA DEL ESTANY. GALERIE SEPTENTRIONALE.
FUI TE EN ÉGYPT E — TENTATION DE JÉSUS — PRÉSENTATION AU TEMPLE.

LES CHAPITEAUX DU CLOITRE DE SANTA MARIA DEL ESTANY

I. LES CHAPITEAUX DU XII^e SIÈCLE

Le petit village de l'Estany, en Catalogne, dans la région sévère et froide des hautes terres qui s'étendent entre Vich et Manresa, a conservé de son ancien monastère une modeste église romane, transformée par les siècles postérieurs, et un cloître, dont les chapiteaux étranges ont depuis longtemps attiré l'attention des archéologues catalans. Considérées d'abord comme plus anciennes qu'elles ne sont en réalité, à cause de leur caractère rustique et maladroit¹, ces sculptures ont aujourd'hui été datées par des indices assez sûrs pour qu'on puisse affirmer qu'elles sont au contraire très récentes et constituent un remarquable exemple d'archaïsme et de survivance de la sculpture romane en plein XIII^e siècle et jusqu'au début du XIV^e siècle. L'attention des auteurs qui ont parlé de ce cloître s'est portée avant tout sur l'iconographie des chapiteaux, qui montrent, à côté d'une série bien connue de sujets religieux, des sujets exceptionnels et fort intéressants, tant par eux-mêmes que par leurs origines².

1. Bertaux lui-même s'y est trompé, dans l'*Histoire de l'Art* d'André Michel, tome II, I, p. 230.

2. Voir surtout Puig i Cadafalch, *L'Arquitectura romànica a Catalunya*, tome III. Codina Puigsaulens, *Monestir de Santa Maria de l'Estany* (2^e éd., Barcelone, 1932).



FIG. 2. — SANTA MARIA DEL ESTANY. GALERIE SEPTENTRIONALE.



FIG. 3. — SANTA MARIA DEL ESTANY. GALERIE SEPTENTRIONALE. LA CÈNE — LE BAISER DE JUDAS ET LA FLAGELLATION — LE PÈSEMENT DES AMES.

Mais l'étude des formes de ces chapiteaux ne nous a pas semblé moins importante, en raison même de leur date avancée : nous y voyons en effet, un siècle ou deux après la période romane, l'application presque constante des lois de la stylistique romane, valeur architecturale de la forme décorative, adaptation du sujet au cadre, subordination de la vérité réaliste à l'ensemble monumental¹.

L'existence d'une petite église à l'Estany est signalée pour la première fois par



FIG. 4. — SANTA MARIA DEL ESTANY. GALERIE SEPTENTRIONALE.

un document de 990; le prieuré, qu'y avaient installé probablement des bénédictins, fut, dès le ^x^e siècle, cédé aux chanoines augustins et, plus tard, élevé au rang d'abbaye. Nous savons par Florez (*España Sagrada*, XXVIII, p. 203) que l'église du monastère, nouvellement reconstruite, fut consacrée en 1133. Notons que l'évêque de Barcelone, plus tard archevêque de Tarragone, saint Olaguer, qui appartenait à l'ordre des Augustins et était en même temps abbé de Saint-Ruf en Provence, séjournait fréquemment à l'Estany et qu'il prit part à la consécration de l'église. Cette consécration de 1133 nous donne une date limite antérieure, fixant vraisemblablement le début de la construction du cloître. Il est logique de supposer que l'on commença par la galerie

1. Focillon, *L'Art des Sculpteurs romans, Recherches sur l'Histoire des Formes*, Paris, E. Leroux, 1931; Baltrusaitis, *La Stylistique ornementale romane*, Paris, E. Leroux, 1931. Ces deux ouvrages nous ont servi constamment de guides.

attenante à l'église, que l'on peut ainsi dater approximativement du milieu ou de la seconde moitié du XII^e siècle; c'est la galerie septentrionale, celle qui contient la série des chapiteaux historiés de scènes religieuses (fig. 1-4). On peut admettre que les travaux continuèrent par les galeries voisines, est et ouest, contenant les décorations et les scènes les plus extraordinaires, très différentes de celles de la galerie nord. Enfin, on dut terminer par les chapiteaux de la galerie méridionale (fig. 5), dont les



FIG. 5. — SANTA MARIA DEL ESTANY. GALERIE MÉRIDIONALE.

sculptures, d'un caractère encore différent, d'une grande faiblesse d'exécution, représentent une époque postérieure.

Nous sommes forcé d'admettre que ces travaux ont marché avec une lenteur extrême et ont duré, sans doute avec des interruptions, près de deux siècles; en effet, sur un chapiteau de l'aile sud sont sculptées deux poires : ce sont les armes parlantes de la famille de Riudeperes (en catalan, *pera* veut dire poire); or deux abbés de cette famille dirigèrent au XIV^e siècle le monastère de l'Estany : le premier, Berenguer de Riudeperes, mourut en 1329 et fut enseveli dans le cloître, où l'on peut voir encore aujourd'hui son tombeau, orné d'une longue inscription et du même symbole héraldique des poires; le second, nommé également Berenguer de Riudeperes, ne nous est connu que par Villanueva (*Viaje Literario*, VII, p. 238), qui donne la date du commencement de son abbatiat en 1330, et qui connaissait un document mentionnant



FIG. 6. — LE PÉCHÉ ORIGINEL.

FIG. 7. — ADAM ET ÈVE AU TRAVAIL.
Galerie nord.

FIG. 8. — NOCES DE CANA.

son nom en 1341. Il est probable que c'est le premier de ces abbés (ou si c'est le second, peu importe) qui a fait achever les sculptures de son cloître, au commencement du xiv^e siècle, et fait décorer l'un des chapiteaux des poires de son blason.

Les travaux de sculpture, qui durèrent donc près de deux siècles, furent probablement, au moins en partie, exécutés après la pose. Nous avons de cela plusieurs indices : d'abord la face intérieure des chapiteaux jumelés (celle qui est entre les deux chapiteaux jumeaux) n'est jamais sculptée, elle est souvent lisse ou tout au plus ornée d'un motif floral très simple, tracé au trait; il aurait été assez difficile de la travailler après la pose, tandis que si le chapiteau avait été sculpté avant d'être mis en place, ce travail eût été extrêmement facile, d'autant plus que ces chapiteaux jumelés sont faits non pas d'un seul bloc, mais de deux. D'autre part, plusieurs chapiteaux, dans chacune des galeries, ont été laissés inachevés : à côté d'une scène religieuse ou d'un monstre décoratif de la galerie nord, nous voyons une face simplement épannelée ou décorée d'un motif floral au trait. Bien mieux, dans la galerie est, à côté des sculptures en méplat si caractéristiques de la deuxième technique que nous étudierons, s'enrouleront les spirales enfantines de la dernière période : un chapiteau inachevé a donc reçu après coup une décoration de fortune.

I. LES CHAPITEAUX HISTORIÉS DE LA GALERIE SEPTENTRIONALE. — Les neuf chapiteaux jumelés qui supportent les arcades de la galerie septentrionale se composent tous d'un chapiteau historié, placé du côté de l'intérieur de la galerie, et d'un chapiteau ornamental, placé du côté du préau central du cloître. Nous ne sommes pas surpris de trouver à cette place privilégiée les chapiteaux historiés, que les moines devaient pouvoir contempler en se promenant sous la galerie couverte du cloître. L'aile où se trouvent rassemblées presque toutes les représentations religieuses est celle du nord, elle doit cette préférence au voisinage de l'église, à laquelle elle est contiguë; il en est de même dans la plupart des cloîtres, et pour la Catalogne en parti-



FIG. 9. — ADORATION DES MAGES.

FIG. 10. — LAVEMENTS DES PIEDS.
Galerie nord.

FIG. 11. — BAISER DE JUDAS, FLAGELLATION.

culier, à la cathédrale de Gérone et à Sant Cugat del Vallès. Cette galerie septentrionale du cloître de l'Estany est aussi, comme nous l'avons dit, la plus ancienne; les sculptures qui s'y trouvent rappellent des modèles connus, venus de Gérone ou des cloîtres du Roussillon et même peut-être de Provence, sous l'influence de l'abbé de Saint-Ruf, qui fréquentait l'Estany, et avait consacré son église, tandis que les chapiteaux des autres galeries s'éloignent des modèles courants.

Nous commencerons par décrire les chapiteaux historiés de la rangée intérieure, réservant pour la suite les chapiteaux ornementaux de la rangée extérieure. La série commence à l'est. Presque toujours, une scène différente occupe chacune des trois faces visibles du chapiteau. Les sujets représentés sont les scènes de la *Bible* ou de l'*Évangile* les plus habituellement traitées. Ils se présentent dans l'ordre chronologique, mais les chapiteaux IV et V sont intervertis. La seule scène qui ne soit pas absolument courante est celle de la *Présentation*, sur le second chapiteau (fig. 12). En effet, la *Présentation de Jésus* est sculptée sur le chapiteau V (fig. 1) : l'Enfant y porte le nimbe crucifère, sa mère le tend par-dessus l'autel au grand-prêtre; derrière la Vierge, une servante porte les deux colombes. La *Présentation* figurée sur le chapiteau II est sans doute celle de la Vierge : elle porte une longue robe; à côté de son nimbe, simple, brille une étoile. Ce qui rend cette interprétation très probable, c'est que l'ordre suivi dans la série de ces scènes est toujours très strict : or ce chapiteau II est consacré aux scènes de la vie de la Vierge : la *Présentation*, l'*Annonciation* et la *Visitation*; la série continue sur le chapiteau III par la *Nativité*. La *Présentation de la Vierge* ne se rencontre pas souvent à l'époque romane; la forme dans laquelle elle est représentée ici, l'Enfant portée sur les bras de sa mère et du grand-prêtre qui se font face, peut surprendre aussi et s'explique évidemment par une confusion entre la *Présentation de la Vierge* et celle de Jésus. Nous ne pouvons en citer aucun exemple proche de celui que nous voyons à l'Estany, mais la *Présentation de la Vierge* se trouve sous la même forme dans certaines peintures flamandes de la fin du moyen âge.



FIG. 12. — SANTA MARIA DEL ESTANY. GALERIE NORD.
LA CRÉATION D'ADAM ET D'ÈVE — LA PRÉSENTATION DE LA VIERGE — LA NATIVITÉ.

Voici la série des scènes :

I. — SCÈNES DE LA GENÈSE :

a) *Création d'Adam et d'Ève*; b) *Péché originel*; c) *Adam et Ève au travail*.

II. — SCÈNES DE LA VIE DE LA VIERGE :

a) *Présentation de la Vierge*; b) *Annonciation*; c) *Visitation*.

III. — SCÈNES DE L'ENFANCE DE JÉSUS :

a) *Nativité*; b) *Adoration des Mages*; c) *Fuite en Égypte*.

IV. — SCÈNES DE LA VIE PUBLIQUE DE JÉSUS :

a) *Baptême*; b) *Noces de Cana*; c) *Tentation*.

V. — SCÈNES DE L'ENFANCE DE JÉSUS (suite) :

a) *Les Mages devant Hérode*; b) *Massacre des Innocents*; c) *Présentation de l'Enfant Jésus*.

VI. — ENTRÉE A JÉRUSALEM :

Cette scène occupe les trois faces du chapiteau.

VII. — SCÈNES DE LA PASSION :

a) *La Cène*; b) *Lavement des Pieds*; c) *ornement floral*.

VIII. — SCÈNES DE LA PASSION (suite) :

a) *ornement floral*; b) *Baiser de Judas et Flagellation*; c) *Crucifixion*.

IX. — PÈSEMENT DES ÂMES :

Cette scène occupe la première face du chapiteau, les deux autres sont occupées par des ornements floraux.



FIG. 13. — SANTA MARIA DEL ESTANY, GALERIE NORD.
LA NATIVITÉ — LE BAPTÊME DU CHRIST — LES MAGES DEVANT HÉRODE.

La plupart des chapiteaux de cette galerie présentent sous le tailloir les trois petits dés de pierre qu'on voit si souvent sur les chapiteaux romans, marquant le milieu de chaque face et les angles. Ces petits cubes peuvent être nus ou bordés par une moulure; ils sont parfois ornés d'étoiles ou de perles, décoration qu'on retrouve à la même place sur des chapiteaux d'Elne et de Serrabone (Pyrénées-Orientales). Dans le *Baptême*, le dé central est occupé par la colombe planant au-dessus du Christ; elle occupe exactement la place de la rosette du chapiteau corinthien classique, dont on ne retrouve aucune autre trace ici. Quant aux volutes du chapiteau corinthien, nous les retrouvons parfois en partie encore sur nos chapiteaux, mais la plupart du temps, elles ont été absorbées par le petit cube d'angle agrandi, et l'aboutissement de ces transformations va être une forme très particulière de la corbeille.

On peut voir un vestige des volutes dans le bouquet d'ornement floral qui se trouve à l'angle du chapiteau de la *Création*, au-dessus du corps incliné d'Adam, du flanc de qui le Seigneur est en train d'extraire le corps d'Ève, et sur l'autre face, au-dessus du dos voûté d'Adam laboureur. Les enroulements proprement dits des



FIG. 14.



FIG. 15.

SANTA MARIA DEL ESTANY. GALERIE ORIENTALE.

volutes subsistent, sans les branches, sur le second chapiteau consacré aux scènes de la vie de la Vierge; ils forment à chaque angle comme un coin, sous lequel une palmette renversée se recourbe, épousant la ligne de la corbeille. Dans l'*Annonciation*, l'enroulement est remplacé à droite par la colombe du Saint-Esprit. Enfin le quatrième chapiteau nous montre encore ces enroulements d'angle, mais sur la première face seulement, représentant le *Baptême de Jésus*; sur la deuxième face, occupée par les *Noces de Cana*, la disposition diffère et montre l'aboutissement d'une évolution dont les étapes sont à étudier d'abord.

Dans les autres chapiteaux, les volutes ont entièrement disparu, mais sur plusieurs le petit cube d'angle s'est agrandi pour occuper la place de l'enroulement de la volute. Dans l'*Entrée à Jérusalem*, le troisième dé est prolongé vers le bas par une tourelle, à l'ouverture de laquelle apparaît une tête, figuration résumée des murailles de la ville. Dans l'*Adoration des Mages* et dans la *Comparution des Mages devant Hérode*, les trois dés se transforment en tourelles crénelées, figurant un château fort. En même temps, sous ces dés, trois petits arcs renforcent la division tripartite de la face, qui, nous le verrons, est loin d'être toujours parfaite; ces arcs, simples ou soulignés par une moulure, se retrouvent encore sous les dés dans plusieurs exemples : *Péché originel*, *Massacre des Innocents*, *Présentation de Jésus*. Enfin, dans la *Nativité* et la *Fuite en Égypte*, les trois arcs, encadrés vers le haut par une moulure rectangulaire, ont absorbé les trois dés et occupent toute la partie supérieure du chapiteau; la corbeille se compose maintenant de deux zones superposées : une zone supérieure cubique aux arêtes d'angle verticales et une zone inférieure en tronc de pyramide aux lignes fuyantes. Dans les deux derniers exemples cités, l'arc du milieu est très large et ceux des côtés très réduits. Plus tard, ces trois arcs vont disparaître et seront remplacés par une ligne horizontale. Dans les *Noces de Cana* (fig. 8), la ligne horizontale de la table délimite les deux zones superposées : en haut, derrière la table, sont assis les convives; en bas,



FIG. 16. — SANTA MARIA DEL ESTANY.
GALERIE OCCIDENTALE. HOMME ENTRE DEUX MONSTRES.



FIG. 17. — SANTA MARIA DEL ESTANY.
GALERIE OCCIDENTALE. MONSTRES MORDANT LEURS AILES.

devant ou même sous la table, sont les serviteurs occupés à remplir les amphores. Cette façon de traiter la scène des *Noces de Cana* n'est pas unique : le chapiteau qui la représente, dans le cloître de Tarragone, et qui doit être à peu près contemporain de celui de l'Estany, nous montre la même disposition des serviteurs placés en avant et dont la tête ne dépasse pas la table. Mais ce qui est particulier à l'Estany, c'est la rigueur du cadre formé par les deux zones superposées de la corbeille : en haut un rectangle, en bas un trapèze. Dans l'un des chapiteaux de la galerie méridionale, sculpté au *xiv^e* siècle, cette forme sera adoptée sur les quatre faces du chapiteau, dont la partie supérieure ressemblera à un coffret (fig. 5). Nous noterons plus loin une évolution semblable dans les chapiteaux ornementaux de la rangée extérieure de l'aile nord.

Aux trois petits cubes et aux trois arcs que nous avons notés sur la plupart de ces chapiteaux correspond en général une division tripartite de chaque face. Le sculpteur de l'Estany n'a presque jamais recherché le mouvement, mais il a au contraire aimé la symétrie grave et simple des gestes mesurés. A cette conception est due la puissance de certaines belles scènes. Plusieurs sujets se prêtaient d'eux-mêmes à la division en trois : le *Péché originel* : Adam et Ève de chaque côté de l'arbre (fig. 6) ; la *Présentation de la Vierge* : l'enfant entre la mère et le prêtre. Lorsque le sculpteur pouvait choisir entre cette composition tripartite et une autre, il a presque toujours préféré la première. C'est le caractère qui distingue le plus constamment les chapiteaux historiés de l'Estany des autres chapiteaux historiés qui, dans les cloîtres à peu près contemporains de la Catalogne, représentent quelques-uns des mêmes sujets. A Tarragone, par exemple, dans la scène du *Baptême*, Jésus est plongé à mi-corps dans le Jourdain, le Baptiste est sur le côté et lui verse un pot d'eau sur la tête, tandis que dans l'angle vole obliquement la colombe ; à l'Estany, Jésus est au centre, de face ; au-dessus de lui, la colombe occupe, comme nous l'avons dit, la place de la rosette

centrale du chapiteau corinthien; en bas, les ondes du Jourdain forment un triangle régulier qui couvre les jambes de Jésus; un ange fait face au Baptiste, qui ne fait qu'un geste très simple, tendant la main vers Jésus. Nous avons là un des exemples les plus réussis de cet art, dont la puissance est faite de simplicité. Nous avons déjà noté la ressemblance du chapiteau de Tarragone, consacré aux *Noces de Cana*, avec celui de l'Estany, mais à l'Estany les deux petits serviteurs se font face de chaque côté d'une sorte d'autel et présentent chacun un vase, avec des gestes et des attitudes d'une



FIG. 18. — SANTA MARIA DEL ESTANY, GALERIE NORD. LE TRAVAIL D'ADAM ET ÈVE — LA VISITATION.

symétrie absolue. Dans la *Tentation de Jésus* (fig. 1), représentée ailleurs d'une façon pittoresque et mouvementée, le Christ est au contraire ici assis de face, comme un Dieu de majesté, et encadré symétriquement par le démon et un ange. La même symétrie presque immobile commande paradoxalement au *Massacre des Innocents*, composé d'une mère, dans une position frontale, entre deux bourreaux qui ont l'air très doux et qui tiennent chacun devant eux un petit enfant (fig. 26).

Dans la partie supérieure des *Noces de Cana*, les cinq convives s'ordonnent par groupes de deux de chaque côté du personnage central, plus grand que les autres. Dans la *Cène* même, malgré le nombre plus grand des personnages, la figure de Jésus, plus grosse que les autres et seule nimbée, marque le centre, de chaque côté duquel se pressent deux rangées régulières de têtes (fig. 3).

Même lorsque le sujet plus complexe rendait la division en trois plus difficile, le sculpteur s'est assez souvent efforcé de s'y tenir. C'est le cas, par exemple, de la

Création d'Adam et d'Ève : deux groupes occupent les deux extrémités de la face et s'inclinent en suivant les lignes générales de la corbeille; ce sont, à gauche, Dieu créant Adam; à droite, le corps d'Adam d'où sort celui d'Ève; le centre est occupé par la figure plus importante de Dieu créateur d'Ève; sa tête vient toucher le dé central sous le tailloir. Sur d'autres faces, les trois petits arcs dont nous avons parlé viennent renforcer, tant bien que mal, cette division tripartite : dans la *Nativité*, la crèche occupe l'arc central, la Vierge est étendue à gauche, le côté droit est occupé par un Mage



FIG. 19. — SANTA MARIA DEL ESTANY. GALERIE NORD.

qui appartient à la scène suivante, l'*Adoration*; ici la *Vierge à l'Enfant*, assise de face au centre, a à sa droite les deux premiers Mages et à sa gauche saint Joseph. Sur le chapiteau suivant, la scène des *Mages devant Hérode* comporte quatre personnages qui sont juxtaposés sur la face, sans réussir à se grouper sous les trois petits arcs qui les surmontent. De même dans la *Présentation de Jésus*, qui comporte aussi quatre personnages.

Bien entendu, lorsque la scène ne comporte que deux personnages (*Annonciation*, *Visitation*), elle se présente ainsi sous sa forme simple. Il est un cas plus complexe où le sculpteur a adopté la division en deux, c'est dans le *Lavement des Pieds* (fig. 10) : deux groupes de deux têtes, séparées par un petit intervalle, occupent le haut de la composition; saint Pierre et Jésus occupent le reste de la face; les deux lignes brisées que décrivent le corps du premier, assis, et celui du second, à genoux, se répondent presque parallèlement.



FIG. 20. — SANTA MARIA DEL ESTANY.
CHAPITEAUX DE LA GALERIE MÉRIDIONALE.

de cette procession; il y a plus de liberté et de fantaisie dans la dernière face, où se lisent les détails traditionnels : un enfant grimpé dans un arbre pour couper des rameaux, un autre quittant ses vêtements pour les étendre sous les pas du Christ. Les personnages sont beaucoup plus entassés et serrés sur la petite face du chapiteau VIII (fig. 11), où le sculpteur a fait entrer de force deux scènes aussi complexes que le *Baiser de Judas* et la *Flagellation*. Dans ces scènes, dont le sujet réclamait pourtant du mouvement, la liberté du sculpteur a été réduite au strict minimum et les représentations sont devenues presque purement conventionnelles.

Au contraire, dans deux autres scènes : le *Pèsement des Ames* (fig. 3) et le *Travail*



FIG. 21. — SANTA MARIA DEL ESTANY.
CHAPITEAUX DE LA GALERIE OCCIDENTALE.

Quelques cas plus complexes échappent entièrement à la règle de composition que nous avons cru constater dans les premiers cas examinés. Mais ils appartiennent à deux types opposés : dans les uns, les personnages emplissent complètement la corbeille, sans laisser aucun vide et sans garder la moindre liberté de mouvement; leurs dimensions même sont subordonnées à l'espace dont ils disposent. C'est le cas de l'*Entrée à Jérusalem* (chapiteau VI), où les apôtres sont serrés les uns derrière les autres; le sujet ici se prêtait bien à la monotonie

d'*Adam et d'Eve* (fig. 7), nous avons une composition plus large et plus aérée : les personnages, libres cette fois de leurs mouvements, font des gestes naturels et composent de charmantes petites scènes de genre. La symétrie veut encore cependant que saint Michel ne soit pas seul à tenir la balance : un démon aussi grand que lui et qui lui fait face, la tient aussi et s'efforce en vain de faire pencher le plateau de son côté; le petit démon auquel est habituellement donné ce rôle se tient ici entre les deux pla-

teaux de la balance, assis et inoccupé. Cette disposition n'est pas unique : c'est celle qu'a adoptée le sculpteur d'Autun dans la grande composition du tympan; mais elle prend ici un tout autre caractère, presque gracieux. La scène du *Travail d'Adam et d'Ève* (fig. 7) est isolée des trois petits dés caractéristiques du tailloir par une moulure horizontale; les trois petits dés vont bientôt disparaître et la moulure descendra de chaque côté, formant un cadre nouveau, dans les chapiteaux de la galerie orientale. Dès maintenant, non seulement les gestes sont naturels et indépendants de la forme de la corbeille, mais les détails sont exacts et réalistes : les vêtements, la quenouille, la charrue primitive conservée aujourd'hui encore dans quelques campagnes isolées; sans doute les bœufs sont-ils trop hauts sur pattes, ressemblant plutôt à des chiens qu'à des bœufs, mais leur queue et leurs sabots sont sculptés avec une minutie très exacte. Tant par la composition d'ensemble que par les détails, nous sommes là en présence d'un art très différent de celui auquel appartiennent les autres chapiteaux de la même série iconographique. Les chapiteaux ornementaux qui leur sont jumelés et que nous devons étudier maintenant appartiennent, au contraire, au premier style et obéissent aux premières lois que nous avons observées.



FIG. 22. — SANTA MARIA DEL ESTANY. GALERIE NORD. CHAPITEAUX DÉCORATIFS.

II. — LES CHAPITEAUX ORNEMENTAUX DE LA GALERIE SEPTENTRIONALE. — Les chapiteaux de la rangée extérieure de la galerie septentrionale, jumelés aux chapiteaux historiés, sont tous des chapiteaux ornementaux, décorés de motifs floraux ou de monstres, ne comportant aucune scène historiée (fig. 4).

L'un d'eux, le deuxième à partir du nord, jumelé au chapiteau de la *Vie de la Vierge*, est un chapiteau du type corinthien : une rangée de feuilles d'acanthé, partant de l'astragale, se recourbant à mi-hauteur, forme la zone inférieure; la seconde rangée de feuilles est combinée avec la zone des volutes et ne fait qu'un avec elle : en effet, quatre grandes feuilles occupent toute la moitié supérieure de la corbeille; elles se terminent en une pointe qui se recourbe sous l'angle du tailloir et sous cette pointe se loge une grosse boule, remplaçant les pommes de pin qui ornent les angles de certains chapiteaux archaïques; entre



FIG. 26. — SANTA MARIA DEL ESTANY. GALERIE NORD. MASSACRE DES INNOCENTS.

ces grandes feuilles, s'intercale au milieu de chaque face une petite feuille pointue.

Le septième chapiteau, jumelé à celui de la *Cène*, est décoré de quatre grandes feuilles dentelées qui s'étalent sur toute la hauteur de la corbeille et dont la pointe, sous l'angle du tailloir, est occupée par une petite tête d'animal aux oreilles pointues; entre les feuilles, sous le tailloir, au milieu de chaque face, se loge une petite tête humaine.

Le chapiteau suivant, jumeau de celui qui représente la *Crucifixion*, est décoré de rinceaux qui s'enroulent et se terminent en palmettes; sur chaque face, deux rinceaux décrivent comme un grand X aux branches courbes.

Deux chapiteaux, le troisième et le neuvième, sont ornés de lions monstrueux à double corps et à tête unique. La tête occupe l'angle sous le tailloir; à demi dressés, les monstres posent leurs pattes antérieures sur une tête monstrueuse renversée; deux corps symétriques s'adossent sur chaque face, les pattes de derrière verticales, les dos s'écartant suivant les lignes obliques de la corbeille. Le triangle ainsi déterminé par la ligne des dos est occupé, soit par une tête de grotesque, placée sous le dé médian du tailloir et vomissant deux énormes langues qui vont s'enrouler sous les cuisses des monstres, se confondant avec leur queue (fig. 19), soit par la queue même des lions qui, après s'être enroulée sous leurs cuisses, se redresse et s'épanouit en une demi-palmette symétrique à celle du voisin. C'est sur le neuvième chapiteau, jumeau du *Saint Michel pesant les âmes* (fig. 3), que la tête grotesque est ainsi remplacée par un motif floral; de même, la tête renversée dans la gueule de laquelle les lions enfoncent leurs pattes antérieures est ici remplacée par une tête humaine placée normalement, et c'est sur son crâne que les lions posent leurs pattes. Bien que le schéma des deux compositions soit identique, les monstres de la seconde sont moins fantastiques et plus réels. Ce neuvième chapiteau, comme son jumeau du *Pèsement des Âmes*, semble appartenir à un stade plus avancé d'un même style.

Il faut remarquer que la face est du chapiteau III (fig. 13 à gauche, 19 à droite) s'écarte de la composition des autres faces du même chapiteau, que nous venons de décrire : sur cette face, le lion n'est pas dressé sur ses pattes postérieures, il repose sur ses quatre pattes et occupe ainsi toute la face à lui seul. Cette disposition, qui rattache à la même tête d'angle deux corps non symétriques sur les faces voisines, est très particulière, mais nous en trouvons les éléments à Saint-Michel-de-Cuxa (chapiteaux conservés à Prades) et à Serrabone, où l'on voit souvent une face du chapiteau occupée par un quadrupède qui repose sur ses quatre pattes : il arrive que ces animaux soient symétriques et réunis deux à deux par une tête unique à l'angle pour deux corps sur les faces voisines; mais il se trouve aussi que sur deux faces contiguës se suivent deux corps marchant dans le même sens, mais placés dans des positions différentes. Toutefois, dans ces exemples, les deux animaux non symétriques sont indépendants l'un de l'autre; l'originalité, peu heureuse d'ailleurs, du sculpteur de l'Estany, a été de réunir deux corps non symétriques par une tête unique.

Enfin quatre chapiteaux sont ornés de monstres ailés à corps de quadrupède et à tête d'oiseau, affrontés symétriquement sur chaque face (fig. 22). Ils sont dressés sur leurs pattes de derrière; une des pattes antérieures de chacun repose au milieu de chaque face sur une boule, qui est parfois une tête humaine; l'autre patte antérieure se lève pour soutenir le dé médian sous le tailloir; le cou recourbé décrit la même ligne que les branches des volutes dans le chapiteau corinthien et, à l'angle, la tête qui vient s'appuyer contre celle du monstre occupant la face voisine remplace exactement la volute; au-dessous, une autre courbe, à peu près symétrique de la première, est dessinée par l'aile, dont la pointe est mordue par le bec crochu



FIG. 24. — CHAPITEAUX DE SERRABONE.
(Pyrénées-Orientales.)



FIG. 25. — CHAPITEAUX DU CLOÎTRE D'ELNE.
(Pyrénées-Orientales.)

du monstre. Cette forme décorative, si heureusement liée à la fonction du chapiteau, est très fréquente en Catalogne; ce qui lui fait prendre ici un intérêt particulier, c'est qu'elle est employée à côté de formes très différentes, qui nous permettent de mieux expliquer l'évolution des formes de la corbeille du chapiteau dans ce cloître. En effet, plusieurs de ces chapiteaux ont été laissés inachevés et nous y voyons, à côté d'une face ornée des monstres que nous venons de décrire, une autre face simplement épannelée ou décorée d'un tout autre système ornemental (fig. 4). Cet épannelage se compose d'une zone supérieure plane et verticale et d'une zone inférieure en forme de trapèze aux arêtes arrondies. On comprend mieux ainsi la forme générale des monstres que nous avons décrits : leur cou, leur tête et leurs ailes conservent en gros la surface de ce plan vertical, tandis que les lignes de la partie inférieure fuient vers l'astragale où reposent leurs pattes. C'est le même épannelage qui a précédé la sculpture dans la série des chapiteaux historiés : nous avons vu quel parti en avait tiré le sculpteur d'une scène comme les *Noces de Cana*; d'ailleurs les derniers chapiteaux de la série historiée ont aussi quelques-unes de leurs faces qui sont simplement épannelées et elles présentent la même forme (voir par exemple la première face du chapiteau VIII, à côté du *Baiser de Judas* (fig. 3). Lorsque toutes les faces du

chapiteau seront ainsi formées, nous aurons, dans la galerie sud, le chapiteau à moitié supérieure cubique.

La partie inférieure de ces chapiteaux est généralement ornée d'un motif floral très simple : deux demi-palmettes se recourbant de chaque côté d'un tronc central. Parfois ce motif floral est seulement indiqué au trait; ailleurs il est taillé en réserve; nous saisissons ainsi les différents états de la sculpture. La zone supérieure est presque toujours laissée nue; cependant sur le chapiteau VI (fig. 4) elle est décorée d'une tige ondulée combinée avec des palmettes : ce motif très simple, et si fréquent dans les premiers temps de la sculpture romane, est ici sculpté avec un très faible relief et modelé en gouttière, tout comme sur les plus anciennes œuvres de la sculpture au ^xⁱ^e siècle. C'est au contraire ici, dans la dernière période des travaux, probablement au début du ^{xiv}^e siècle, que des ouvriers maladroits se sont essayés à terminer des chapiteaux laissés inachevés par les premiers sculpteurs. Les différences de relief et modelé que nous allons trouver dans les autres galeries de ce même cloître vont en effet nous permettre de distinguer plusieurs périodes dans les travaux de la décoration, mais nous devons d'abord signaler quelques chapiteaux des galeries est et ouest, qui se rapprochent de ceux que nous venons d'étudier dans la galerie nord.

III. LES CHAPITEAUX A HAUT RELIEF DES GALERIES EST ET OUEST. — Nous retrouvons (fig. 14) sur le premier chapiteau extérieur de la galerie orientale, à partir du nord, les lions à double corps et à tête unique que nous venons d'étudier dans la galerie septentrionale. Ils voisinent avec des lions simplement affrontés sur chaque face du chapiteau intérieur, mais de même style. Les deux chapiteaux jumelés suivants sont des corinthiens à double rangée d'acanthes, timbrés de têtes humaines aux angles et au milieu des faces. Si la forme générale de ces chapiteaux est la même que celle des chapiteaux de l'aile nord, le modelé en est assez différent : il n'est plus aussi poli et dur, mais au contraire riche, animé de détails, de petits traits parallèles; les têtes des monstres sont expressives et variées, les feuilles ont un aspect frisé bien éloigné de la dureté métallique qui caractérise les sculptures de la galerie voisine.

A l'autre extrémité de la galerie orientale (fig. 15), on trouve un motif fréquent dans les cloîtres catalans et dont, en particulier, les cloîtres de Gérone et de Sant Cugat donnent de nombreux exemples : au milieu de la face, une femme, coiffée du cube de pierre médian qui soutient le tailloir, se tient debout et raide, encadrée par deux grandes feuilles dressées qu'elle enserme de ses bras; de ses épaules sortent les branches des volutes, dont les enroulements sont réduits à leur plus simple expression; sous les volutes, aux angles, les grandes feuilles se recourbent et se terminent bizarrement par une tête d'animal. La composition, pleine de puissance et de fougue à Gérone, est ici à la fois alourdie et affadie; elle conserve cependant, dans sa raideur, une certaine force monumentale.

D'autres chapiteaux peuplés de monstres, dans la galerie occidentale, appartiennent à la même famille. L'un d'eux est caractéristique (fig. 16) : au milieu de la

face se tient un homme debout; le tailloir repose directement sur son crâne; on croit d'abord le voir se gratter la tête de ses deux mains, mais ce ne sont pas ses mains, ce sont les pattes de deux énormes monstres symétriques qui l'enserrent; leur corps dressé repose sur les pattes de derrière et décrit une courbe que complète leur tête en venant meubler l'angle du chapiteau. La monstruosité des formes, l'énormité des corps reposant sur des pattes minuscules, le très haut relief, l'absence presque complète de modelé de détail produisent une impression violente. Déséquilibrée, disproportionnée, cette composition n'a plus l'harmonie constructive de celles de l'aile nord : les croupes font à mi-hauteur de la corbeille une saillie aussi forte que les têtes, qui devraient pourtant s'avancer sous les angles du tailloir; les pattes molles du monstre lourd plient sous le poids et ne remplissent pas bien leur rôle de soutien, tandis que les jambes du personnage humain, droites et pointues, s'enfoncent maladroitement dans l'astragale. Cependant l'ensemble, par son énormité même, présente un grand caractère monumental.

Quelques chapiteaux ne sont que la copie maladroite et transposée, dans une technique enfantine, des beaux motifs de la galerie septentrionale : nous retrouvons par exemple les monstres mordant leurs ailes (fig. 17), littéralement copiés dans leurs grandes lignes, mais dépourvus de toute finesse; l'ensemble paraît taillé à coups de hache dans un morceau de bois, et de grossières rainures parallèles remplacent le modelé. C'est à la même technique élémentaire qu'appartient le chapiteau III de l'aile est, orné d'une rangée de palmettes qui se dressent à côté les unes des autres et dont la pointe vient toucher celle des feuilles qui pendent du haut : l'ouvrier qui a su détacher du fond de la corbeille ces palmettes ignorait évidemment tout de la science du modelé, qu'il a remplacé par quelques nervures parallèles et uniformes. Ces chapiteaux ne se distinguent que par leur haut relief de ceux que nous rencontrerons plus loin dans la galerie méridionale.

Enfin il faut encore ranger ici les chapiteaux I, IV et VII (fig. 21) de la galerie occidentale, dont la corbeille se décompose horizontalement en deux étages de même hauteur. L'étage inférieur, sorte de collerette qui s'évase légèrement, est formé par une couronne de palmettes, liées de l'une à l'autre par les queues qui s'arrondissent en bas vers l'extérieur pour rejoindre la queue de la palmette voisine, se relever et s'épanouir en un fleuron qui occupe l'intervalle entre deux palmettes voisines. L'étage supérieur est formé sur chaque face par deux grandes feuilles stylisées en forme de volutes et encadrant une tête humaine allongée qui marque le milieu de la face. Ce type de chapiteau, que la stylisation excessive des ornements a privé de toute vie, est fréquent à Elne et à Serrabone, puis à Ripoll, mais jamais il n'avait été traité avec autant de sécheresse qu'ici.

Georges GAILLARD.

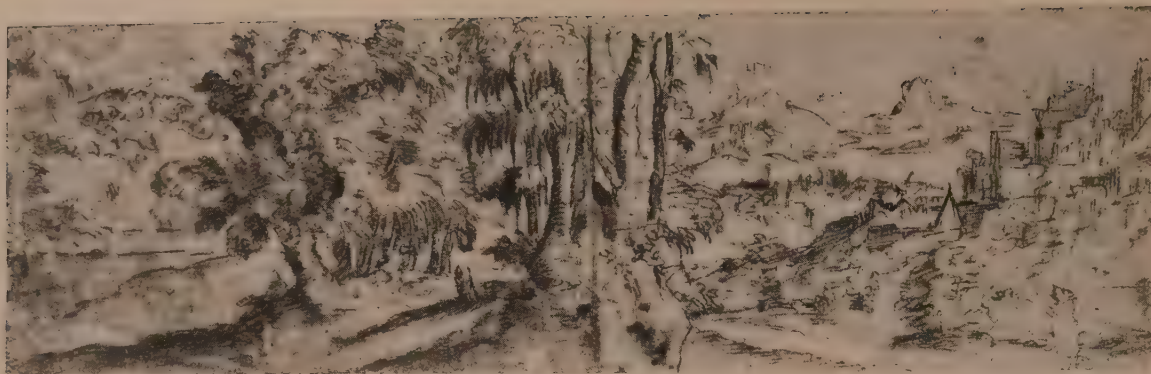


Photo Bulloz.

FIG. 1. — LÉONARD THIRY. PAYSAGE. Dessin. (Collection de M. André de Hevesy, Paris.)

AUTOUR DU ROSSO

L'École de Fontainebleau est née par la volonté d'un monarque qui aimait les beaux-arts et sut les faire servir à rehausser l'éclat de son règne. A peine installé sur le trône, François I^{er} appela à sa cour des artistes de toutes les nations, surtout des Italiens, universellement admirés à cette époque. Il leur confia la décoration de sa résidence de Fontainebleau, dont il aurait voulu faire une deuxième Rome. Milanais, Florentins, Romains, Vénitiens, Flamands et Allemands affluèrent et mirent leurs dons variés au service d'une tâche commune. De même que la plupart des mouvements artistiques nés autour des cours royales, l'École de Fontainebleau ne fut, à ses débuts, qu'une coopération artificielle et incohérente de tendances opposées. Puis, peu à peu, les particularités nationales une fois atténuées, un style nouveau s'en dégagea, le style propre de la cour de France. Des maîtres influents, tels que le Rosso, le Primatice et Niccolo dell' Abate, dont les personnalités s'opposaient violemment dans leur patrie d'origine, finirent par se ressembler dans une large mesure. En dehors des œuvres d'artistes connus de Fontainebleau, qui ont pu être identifiées, il existe un grand nombre d'œuvres anonymes, de valeur médiocre, où le style propre de la cour a effacé l'accent personnel. Il paraît difficile qu'on puisse jamais les attribuer de façon certaine à des artistes dont le nom nous a été conservé par les documents écrits. Mais ce style, issu par cristallisation d'un mélange international, porte-t-il la marque caractéristique du pays où il est apparu ? Les réponses qu'on a faites à cette question ont été, jusqu'ici, tantôt affirmatives, tantôt négatives. Nous croyons volontiers à l'influence du sol, du paysage, de l'ambiance géographique, même dans le milieu étanche d'un art de cour. En outre, l'apparition dans les œuvres de ces artistes, au moment même de leur installation à Fontainebleau, de tant d'éléments

spécifiquement français, nous incline à penser que cet art d'importation s'est peu à peu francisé. L'École de Fontainebleau, dont la composition fait une sorte de succursale de l'Italie, est un intermède dans l'histoire de l'art français. Elle a trouvé son expression la plus marquante dans le domaine de la peinture, le seul où le génie français, au xvi^e siècle, n'ait pas donné d'œuvres vraiment originales. La littérature connut alors un renouveau et jeta des bases durables pour l'avenir; en architecture et en sculpture, des artistes de valeur se révèlent; les arts graphiques se signalent par des œuvres remarquables; en peinture, c'est un art étranger qui s'implante, qui disparaît sans laisser de traces durables.

La Renaissance a élevé l'artiste du rang modeste d'artisan estimé, qu'il avait occupé pendant des siècles, à celui de gentilhomme, et la classe supérieure de la société, par l'hommage qu'elle rendit à son génie, reconnut en lui son égal. Un Florentin, le Rosso, incarne ce type nouveau. Vasari rapporte qu'il était d'aspect distingué, d'allure dégagée, richement doué et d'une culture universelle. Il fut l'ami de Michel-Ange et de l'Arétin, reçut les commandes de personnages tout-puissants, et eut le bonheur, au moment où son génie atteignait à son apogée, d'attirer sur lui l'attention d'un monarque à l'esprit généreux, qui ouvrit à son talent un champ où put se déployer son activité féconde. Jusqu'alors le Rosso avait mené une existence mal assurée, non pas tant à cause des troubles politiques de l'Italie qu'en raison de son propre tempérament exalté et complexe. Travaillé par l'inquiétude, il erre par les provinces, accommode à son propre génie des influences étrangères, et exerce lui-même son autorité sur nombre d'artistes. Il arrive à la cour de France avec un style déjà formé. Bien qu'il soit d'emblée à la hauteur des tâches difficiles et diverses qu'on lui confie, en les accomplissant il continue à perfectionner son talent. C'est grâce à lui que se développe un style décoratif qui, de Fontainebleau, se répandra à travers la France et envahira les pays voisins.

Les œuvres du Rosso sont chargées d'une énergie spiritualiste et nerveuse. Elles renferment quelque chose de la « terribilità » de Michel-Ange, mais celle-ci prend chez le Rosso un caractère brusque et bizarre. Il y a chez lui un sentiment religieux d'une incontestable profondeur. Partout où ce sentiment se concrétise, il prend un caractère excessif, se manifeste par des tons suraigus, extatiques, ou bien donne naissance à des motifs d'un humanisme poussé à l'extrême (fig. 3). Ainsi se trahit le conflit violent entre la foi et l'intellect, dans lequel se débatta, sa vie durant, cet artiste tourmenté¹. Froide austérité et exaltation cérébrale, raideur figée et dynamisme déchaîné, élégance maniérée et fantastique surnaturel, voilà ce qui, dans son œuvre, engendre des dissonances. Sa connaissance très poussée de l'anatomie, le Rosso l'utilise pour

1. Ce dessin, qui n'est pas reproduit dans mon étude sur le Rosso (*Le Rosso*, Paris, Albin Michel, 1932), est une étude pour une des fresques de l'église de la Madonna delle Lagrime, à Arezzo. Le sujet en est tiré d'un programme littéraire conçu par l'humaniste Pollastra, ami du Rosso. Elle représente Adam et Ève, la Madone écrasant le serpent, ainsi que Phébus et Diane. La Madone délivre les premiers hommes du péché originel en leur enlevant la pomme de la bouche. Les dieux antiques symbolisent le soleil et la lune.



FIG. 2. — LE ROSSO. DEUX PERSONNAGES. Dessin. (Collection privée, Londres.)

inscrire habilement, dans le réseau aux mailles serrées de ses compositions compliquées, les mouvements de ses personnages, sans se soucier le moins du monde de leur conformité avec le réel. De même, lorsque besoin est, il rompt la continuité spatiale. Chacun de ses tableaux constitue un nouveau problème de formes, chacune de



Photo Brogi.

FIG. 3. — LE ROSSO. SCÈNE ALLÉGORIQUE. DESSIN AU CRAYON NOIR. (Florence, Musée des Offices.)

ses compositions présente un maximum de densité, et est unique en son genre. Des œuvres comme la *Descente de Croix* de Volterra, *Moïse défendant les Filles de Jéthro* des Offices, et la *Pietà* du Louvre, dont il faut avoir vu l'original pour être en mesure d'en apprécier l'importance, comptent parmi les productions les plus originales et les plus fortes du xvi^e siècle. Le verticalisme des tableaux du Rosso reprend les tendances stylistiques de l'art gothique. C'est sur un fond le plus souvent sombre qu'apparaît le canevas abstrait de la composition. L'invention des formes, le style constructif, sont de « l'art pour l'art » poussé à l'extrême, et les événements représentés ne sont qu'un prétexte à donner libre cours au plaisir de composer. L'allure et les traits des personnages répondent à un idéal austère de beauté stylisée. Seul le jeu des corps traduit l'émotion; la vie intérieure s'exprime uniquement par les gestes, car les visages unis et figés des personnages n'ont aucune part à l'action. Les couleurs sont froides, heurtées, intenses; elles brillent parfois d'un éclat brusque; violemment contrastées, elles n'ont rien à voir avec une optique naturaliste quelconque. La couleur naïve d'enluminure du Quattrocento se décompose en un prisme aux tons différenciés et intellectuels. Ce sont là des traits qui n'appartiennent pas en propre au Rosso, mais qui caractérisent les productions du maniérisme, dont les débuts remontent aux environs de 1520. Le Rosso est à la fois un des promoteurs et un des représentants les plus importants de ce mouvement artistique.

Depuis quelque temps, en Allemagne notamment, on prête de nouveau quelque attention au maniérisme si longtemps dédaigné. Aujourd'hui on voit en lui une forme d'art permanente, ancienne et toujours nouvelle cependant, qui oppose l'ordre logique à l'ordre organique, l'abstraction à la nature, l'idéal à l'individuel. Il prend place à côté du flamboyant et du classicisme du xvii^e et du xix^e siècle. Abstraction faite de cas particuliers, tels que le maniérisme flamboyant d'Anvers (vers 1520), le maniérisme nous vient d'Italie comme toutes les innovations du xvi^e siècle. Florence est le berceau du mouvement, ses fondateurs sont les peintres Pontormo et le Rosso, et le sculpteur Bandinelli. Les nombreux disciples et continuateurs de ces maîtres systématisent l'élan créateur des premiers jours et vont porter au loin le dogme. De Florence, le maniérisme gagne bientôt Rome, où ses caractères se généralisent, grâce aux élèves de Raphaël et de Michel-Ange; puis, de Rome, il se répand dans toute l'Italie et plus tard, dans le nord. L'École de Fontainebleau est un des centres du mouvement et l'un de ses foyers les plus importants. Florence donne aux éléments essentiels de la nouvelle conception artistique leur caractère propre; Rome lui confère l'universalité, et bientôt il acquiert l'ampleur d'un phénomène européen. A l'intérieur même de ce mouvement, un rôle important revient à Parmigianino qui contribua pour une part importante à stabiliser la doctrine maniériste. Le maniérisme est un art à programme. Il est rare, dans un mouvement artistique, de voir coïncider aussi parfaitement théorie et pratique. Une abondante littérature l'accompagne, qui s'efforce de définir un canon idéal de beauté, proclame que l'art peut être appris et enseigné, et donne ainsi naissance à l'académisme. Le maniérisme est la période de

la Renaissance où nous voyons, aux chaînes de la conception médiévale de la vie, dont on s'était débarrassé au ^{xv}^e siècle au profit d'une conception sensuelle plus libre, se substituer une orthodoxie esthétique qui a régné sur les arts jusque vers la fin du ^{xix}^e siècle. En ce qui concerne la France, le maniérisme revêt une importance particulière, car ses principes directeurs deviennent partie intégrante des théories artistiques.

Chez le Rosso, comme chez la plupart des Florentins, le dessinateur l'emporte sur le peintre. Sans doute, l'absence dans son œuvre de ces tableaux et de ces fresques



Photo Wallace Heatou.

FIG. 4. — FRANCESCO SALVIATI. MISE AU TOMBEAU. (Collection de Sir Robert Witt, Londres.)

d'une composition étudiée et serrée, si intelligibles, avec leurs tons heurtés et leurs effets parfois dissonants, serait-elle regrettable. Mais si nous n'avions conservé de lui que ses dessins, ils suffiraient à nous révéler la nature intime de cet artiste ingénieux et passionné. Son évolution n'est pas sans unité, mais elle parcourt les stades les plus contradictoires, affirme une volonté incessante de renouvellement, pour aboutir à un style mûri et magistral. Des feuillets d'un caractère impétueux et fantastique alternent avec des études de nu qui témoignent d'un talent maître de lui-même. D'autres, qu'on dirait d'un visionnaire et comme spiritualisées (fig. 2), font place à des dessins maniérés et de caractère léger. Des compositions savamment construites succèdent à d'autres qui semblent un pur jeu. Il n'est pas jusqu'aux études d'après nature où, du fait d'une stylisation intellectuelle, seul ressort l'essentiel de la forme,

et où tout concourt à mettre en valeur les volumes. La combinaison d'un trait subtil et nerveux et d'un système de lumière et d'ombre où règnent les contrastes violents, aboutit à des effets remarquables. Certains dessins du Rosso semblent annoncer Callot, d'autres le XVIII^e siècle. Il est, en outre, intéressant de constater la parenté stylistique de certains dessins à la plume du Rosso et des compositions des maîtres néerlandais contemporains¹.

L'œuvre capitale de la production française du Rosso, la galerie de François I^{er}, accuse dans la distribution de l'ensemble, jusque dans les motifs architecturaux de certaines fresques, plus d'une correspondance avec les fresques des Loges, de l'atelier de Raphaël. A Rome, le Rosso fréquente G.-F. Penni, auquel on attribue de nos jours la plus grande partie de celles-ci. Il est probable qu'il n'ignora pas non plus les travaux de Perino del Vaga. En tout cas, l'évolution du style, dans les fresques de Fontainebleau, est déterminé en grande partie par l'apparition brusque de réminiscences romaines, et elle s'oriente dans une direction qui correspond également aux tendances du maniérisme florentino-romain. Le bref séjour du Rosso à Venise, où il fut l'hôte de l'Arétin, semble avoir eu des répercussions non seulement sur le style, mais aussi sur le sujet même des fresques, car le programme littéraire de la galerie de François I^{er}, dont l'auteur fut probablement le Rosso lui-même, comporte une série de thèmes qu'on retrouve dans des cycles de fresques de Mantegna². C'est également à Venise que fut composée l'estampe de *Mars et Vénus*, gravée par Caraglio et si souvent copiée. Elle ne se rattache que par des liens très lâches à la production antérieure du Rosso (sauf toutefois au cycle d'Hercule gravé à Rome, d'après le Rosso, par Caraglio), mais elle contient en germe des tendances que le Rosso développera en France par la suite. Aussi n'est-ce point par hasard que des œuvres de la période française du Rosso furent gravées par des Vénitiens, tels que Gaspar Osello, Domenico Zenoi et Andrea Schiavone. Outre l'influence d'œuvres italiennes, celle d'œuvres antiques, et en particulier de bas-reliefs, est aussi sensible dans la galerie de François I^{er}. Elle n'apparaît cependant que sous forme d'emprunts de détail, en particulier dans les stucs. Cette influence, indirecte le plus souvent, peut être rattachée tant aux monu-

1. Deux dessins du Louvre, que je mentionne dans mon catalogue au chapitre des originaux du Rosso, doivent en être rayés après coup (nos 72 et 73). Le *Sposalizio* n'est pas une esquisse, mais plutôt une copie hâtive du tableau de S. Lorenzo ; de même les groupes de personnages tirés du *Défi des Piérides* ne sont aussi qu'une copie. A la liste des copies d'après le Rosso, il convient d'ajouter, outre les deux feuilles citées à l'instant, d'autres œuvres venues trop tard à ma connaissance : une copie de l'*Éléphant fleurdelysé* de la galerie de François I^{er} (Berlin, Staatliche Kunstbibliothek, 3844 gr, Hdz 3398, 27 × 45 cm., plume) ; le dessin qui se trouve à Florence (Offices, Dis. 1401, Corn. 237, 23 × 33 cm., sanguine, phot. Braun 76 130) représentant des copies de la Vierge du *Jésus portant la Croix* à Arezzo, et enfin, d'après le catalogue de l'Exposition des Maîtres anciens de Leningrad de 1926 (Leningrad, 1927, p. 34), une copie de la *Scène de sacrifice* de la galerie de François I^{er}, gravée par Fantuzzi et non par Boyvin (Ermitage, Inv. n° 16562, 29 × 41,5 cm., plume, lavis).

2. Cf. le programme des neuf tableaux de Mantegna, destinés au boudoir d'Isabelle d'Este-Gonzague à Mantoue, et une estampe de Zoan Andrea, d'après Mantegna, reproduite dans le *Burlington Magazine*, mai 1930, p. 273.

ments antiques, que le Rosso put étudier en Italie, qu'aux rares originaux et aux nombreuses copies qui se trouvaient en possession de François Ier.

Nous savons par Vasari que de nombreuses gravures de Dürer avaient pris le chemin de l'Italie, et en particulier celui de Florence, où elles avaient éveillé un vif intérêt dans les milieux artistiques. Quiconque étudie l'art italien de 1520 et des années suivantes rencontre à chaque pas des emprunts aux compositions de Dürer, emprunts fortuits de motifs de détail (Sarto, Franciabigio, etc.), ou influences directes sur le style. C'est ainsi que la *Petite Passion* de Dürer (gravée sur bois) semble avoir été considérée dans presque tous les ateliers italiens de l'époque comme une sorte de répertoire de formes, où l'on ne s'est pas fait faute de puiser. C'est un fait bien connu que les fresques de Pontormo à la chartreuse de Val d'Ema, près Florence, trahissent une influence profonde de Dürer. Celle-ci n'a pas été moins importante en ce qui concerne le Rosso. C'est ce qui ressort de toute une série d'exemples qu'il est impossible d'énumérer ici. Le Rosso utilise déjà dans son *Assunta*, par exemple, des compositions de Dürer. Il en tire le canevas de grands tableaux ou de fresques, et ses dessins révèlent qu'il s'est assimilé dans une large mesure le système d'expression du maître nordique. Cette influence, que subirent pour une part égale le Rosso, Pontormo et Bandinelli, laisse à penser que le dessin abstrait de Dürer répondait aux intentions des maîtres maniéristes. Conscients de leur parenté avec le maître, ils empruntaient et modifiaient selon leurs besoins. L'influence consi-



Frick Art Reference Library.

FIG. 5. — ÉCOLE DU ROSSO. LA CHARITÉ.
(Vente Howorth, Londres, 1920.)

dérable de Dürer, encore trop peu étudiée jusqu'ici, se retrouve aussi en France, en particulier dans la gravure. Les emprunts à ses bois et à ses estampes sont très fréquents, surtout dans les arts appliqués, dans les vitraux, les boiseries, les faïences, les émaux et les tapisseries.

L'influence du Rosso sur la peinture de son époque, en Italie, fut facilitée par de fréquents changements de résidence. Là où il s'installait, pour quelque durée que ce fût, il recrutait des disciples. A Florence, ce fut en particulier Salviati, alors en ses jeunes années. C'est ainsi qu'une série de peintures et de dessins de Salviati sont toujours attribués par erreur au Rosso (par Berenson, entre autres), bien que Voss ait depuis longtemps indiqué la voie en attribuant à Salviati les *Trois Parques* du palais Pitti et la *Justitia* du Bargello. Dans mon étude sur le Rosso, j'ai rejeté de son œuvre trois dessins étroitement apparentés par le style, pour les attribuer à Salviati. L'un d'eux, une *Mise au Tombeau du Christ* de la collection sir Robert Witt à Londres, est reproduit ici (fig. 4). Mais c'est dans un dessin de Salviati, *Rébecca et Eliézer* (Galerie des Offices), que se manifeste le plus profondément l'influence du Rosso. Un nu de femme, au Louvre (n° 1648 gre), et un temple en construction, aux Offices (Photo Braun 76 360), permettent d'établir la parenté qui unit le dessin de *Rébecca et Eliézer* et les gravures connues de Salviati. De même Bronzino, l'élève de Pontormo, a subi l'impulsion du Rosso au travers de toute son œuvre. On se rend compte de l'ampleur de cette action dans le grand dessin représentant une *Allégorie nuptiale*, en 1561, au Louvre, qui dépend étroitement du *Mars et Vénus* du Rosso (Caraglio)¹. Domenico Puligo et Francesco Brina subirent l'influence de Sarto, et Portelli celle de Bronzino, mais en outre, ils empruntèrent au Rosso des éléments essentiels de leur œuvre.

A Rome, c'est surtout sur G.-B. Franco, l'élève de Michel-Ange, que le Rosso semble avoir exercé son influence, en grande partie par l'intermédiaire des estampes exécutées, d'après ses dessins, par Caraglio. C'est le cas pour le cycle des *Travaux d'Hercule*, une des inventions les plus gracieuses de l'époque, et pour la série des *Dieux* dans des niches. Parmigianino séjourna à Rome à la même époque que le Rosso (1523-1527). Si jamais il y eut action de l'un sur l'autre, c'est à coup sûr au Rosso, plus âgé, que revient l'initiative. En tout cas, il est impossible de concevoir le *Sposalizio* de Parmigianino, qui ne nous a été conservé que par une estampe, sans le rapprocher du tableau du Rosso à San Lorenzo².

Au cours de ses années de voyage, le Rosso fut en contact avec Domenico Alfani, Christofano Gherardi, Giovanni Lappoli (lequel séjourna lui aussi à Rome en même temps que le Rosso) et Giorgio Vasari, non sans profit pour chacun d'eux. Il leur fit cadeau de dessins, esquissa des cartons pour leurs tableaux et leur rendit service de

1. Reproduit dans Voss, *Malerei der Spätrenaissance*, Berlin, 1920, p. 215.

2. Dans son étude sur Parmigianino (Vienne, 1921), M^{me} Frölich-Bum commet une erreur fondamentale en attribuant à son héros, et à lui seulement, certains éléments artistiques qui appartiennent en commun à toute l'époque. Une des conséquences de ce procédé, en quelque sorte monothéiste, est, entre autres, de méconnaître l'importance du maniériste Girolamo Mazzola Bedoli.

maintes façons. On retrouve sans peine l'influence du Rosso dans leurs œuvres ultérieures. Ainsi Vasari utilise des personnages du Rosso dans sa *Madonna del Rosario*. Mais, plus encore que cette action directe, il importe de noter l'influence indirecte



FIG. 6. — PIERRE COURTOYS. L'INCENDIE DE CATANE. ÉMAIL. (Collection du Prince de Lichtenstein, Vienne.)

qu'il exerça sur les artistes florentins et romains de la période suivante, en particulier sur Alessandro Allori et les frères Zuccari.

Il y a des correspondances entre le Rosso et Cellini, et un certain parallélisme dans la production de ces deux artistes, dont les natures sont apparentées, sans qu'on ait à constater, pour autant, de dépendance étroite. Chez l'un et l'autre s'allient le tempérament et le raffinement, la densité de la composition et l'imagination bouffonne. On peut rapprocher la salière de Cellini des travaux d'orfèvrerie dont les estampes de Boyvin nous ont gardé le souvenir et qui, selon Vasari, auraient été dessinés par le Rosso et exécutés en argent sous François I^{er}. De même, il y a, de toute évidence, un rapport entre la *Nymphe de Fontainebleau* du Rosso, également gravée par Boyvin,



FIG. 7. — RENÉ BOYVIN. BARILLET. Dessin à la plume.
(Ancienne collection Destailleur.)

avoir contre son confrère des griefs que nous ignorons, mais, selon Vasari, il se montrait, au contraire, plein de prévenance pour tous les Italiens qui venaient en France.

J'ai déjà traité en détail antérieurement l'influence de l'artiste en France. Les relations du Rosso et de Jean Goujon ont été l'objet des recherches minutieuses de Pierre du Colombier. On pourrait facilement allonger la liste des œuvres du Rosso qui furent utilisées dans les arts appliqués, en France, au xvi^e siècle. Nous nous bornons à mettre sous les yeux du lecteur un émail de Pierre Courtoys, de la galerie du prince de Lichtenstein, à Vienne, qui reproduit plus fidèlement l'*Incendie de Catane*, de la galerie de François I^{er}, que la fresque elle-même, entièrement repeinte aujourd'hui (fig. 6)¹.

En France, l'influence du Rosso ne s'étend pas au delà du xvi^e siècle, et dépasse même à peine le milieu du

1. Signé. Mentionné sans indication du lieu où il se trouve dans Herbet, *Les graveurs de l'École de Fontainebleau*, IV, p. 327.

et le relief de Cellini pour le château d'Anet. Mais qui des deux exerça ou subit l'influence, c'est ce qu'on ne saura sans doute jamais, car ils poursuivirent le même but par des voies différentes. Cellini et le Rosso se sont rencontrés à Rome, à Cervetri, et pendant le premier séjour de Cellini en France. L'orfèvre, aventurier et intrigant, se plaint du mauvais accueil que le Rosso lui aurait fait à Fontainebleau, mais il convient d'accueillir avec prudence cette déclaration. Le Rosso a pu



FIG. 8. — RENÉ BOYVIN. SAINTE FAMILLE. Dessin à la plume.
(Paris, Bibliothèque Nationale.)

siècle.¹ Au xvii^e siècle, ce sont des Flamands qui puisent des motifs dans ses œuvres. Van Thulden dessine d'après les fresques de Fontainebleau, Rubens exécute la copie, actuellement à Dresde, de la *Léda* du Rosso, de la National Gallery, laquelle rejoint à son tour un carton de Michel-Ange.

Parmi les collaborateurs immédiats du Rosso à Fontainebleau, il faut citer l'excellent graveur René Boyvin, qui traduisit en estampes un grand nombre des compositions du maître, et le Flamand Léonard Thiry, qui fut d'un grand secours au Rosso, lorsque celui-ci travaillait à la Galerie de François I^{er}. Tous deux se distinguent par la perfection avec laquelle



FIG. 9. — LÉONARD THIRY. SCÈNE ALLÉGORIQUE. Dessin à la plume.

ils imitent, jusqu'à faire illusion, le style des dessins du Rosso. Une confrontation minutieuse décèle toutefois plus d'une différence. Boyvin ne copie que des modèles du Florentin ; son trait extraordinairement soigné et régulier trahit une méthode de travail méticuleuse. Il a tendance à relier des motifs séparés par des arabesques gracieuses de caractère purement ornemental. Son dessin est d'une facture impersonnelle, mais il semble plus libre dès qu'il manie le burin.

1. Il est possible que la *Caritas* reproduite ci-dessus (fig. 5) ait été exécutée en France. Elle a été vendue à Londres, il y a plusieurs années (vente de la collection Howorth, Christie, 14 décembre 1923, n^o 163) et rappelle de très près le Rosso.



FIG. 10. — LÉONARD THIRY. LA VIEILLESSE. Dessin.
(Paris, Bibliothèque Nationale.)

Archives Phot.

Nous reproduisons ici deux dessins à la plume : une première esquisse (Bibliothèque Nationale) de l'estampe B. 13 (fig. 8) et le dessin d'un barillet provenant de la collection Destailleur ; elles montrent combien sa manière rappelle la ciselure (fig. 7) ¹.

Cinq seulement des dessins de Thiry étaient parvenus à ma connaissance au moment où j'écrivais l'étude citée plus haut (trois dans la collection Masson, un au British Museum et un chez M. de Hevesy, à Paris, que nous reproduisons ici, fig. 1) ² ; je puis en citer deux autres, et il est à supposer que cet ensemble permettra bientôt d'effectuer de nouvelles attributions. Une allégorie représentant au premier plan une déesse (Cybèle ?) dans un char tiré par des lions, puis, au second plan, la chute de Phaëton et, à la partie supérieure, Zeus et d'autres dieux (fig. 9) peut être mise au compte de Thiry, en raison de son étroite parenté avec le *Jésus portant la Croix* de Londres ³. Cette composition corrobore l'impression que donne habituellement l'art gracieux et joli de Thiry. Un autre dessin allégorique (fig. 10), que j'attribue par erreur au Rosso dans mon catalogue (n° 60), doit être plus justement donné à Thiry ⁴. On y relève, il est vrai, une ressemblance frappante avec des feuilles du Rosso, mais une certaine raideur et des faiblesses dans le dessin des personnages ne sont jamais accusées à ce point chez le Rosso. L'attribution de cette feuille à Thiry jette un jour nouveau sur son activité à Fontainebleau, car cette *Allégorie de la Vieillesse* est l'esquisse d'une petite fresque ronde de la galerie de François I^{er}. On est donc en droit de supposer que l'*Allégorie de la Jeunesse* de Fontainebleau, qui fait pendant à la précédente, a peut-être été de même esquissée par Thiry, et que des fresques de petites dimensions, et sans doute aussi des stucs de la galerie de François I^{er}, sont de son invention. Thiry fut donc un collaborateur important du Rosso, qui eut une part de

1. Le catalogue de la vente Destailleur du 19-23 mai 1896 renferme, outre la feuille reproduite ici (n° 37), un deuxième dessin de Boyvin (n° 36), qui représente également un barillet orné de scènes tirées de la légende de Bacchus, et qui a été reproduit dans la *Gazette des Beaux-Arts*, septembre 1865, p. 194. Il a malheureusement été impossible d'établir le nom du possesseur d'alors. Un dessin à la plume et lavis de la Staatliche Kunstbibliothek à Berlin (3110 kl., Hdz. 2383), qui représente une femme debout, en costume de mascarade, doit être rattaché à l'œuvre de Boyvin. J'incline également à reconnaître la facture de Boyvin dans deux dessins du Louvre, que je mentionne dans mon catalogue parmi les copies d'après le Rosso (nos 14 et 17). A la suite d'un oubli, la jolie série de travaux d'orfèvrerie RD 161-170 fait défaut dans ma rubrique des estampes gravées par Boyvin, d'après le Rosso, ou Thiry. L'erreur est ainsi réparée. D'après Bruillot, les personnages de mascarade gravés par Boyvin, d'après le Rosso, auraient parus en 1560 en Italie sous le titre : *Libro di variate mascere quale servono a pittori et a huomini ingenuosi*.

2. Cette feuille charmante est l'esquisse d'une scène tirée de la *Fable de Callisto* (Pass. 92) qui fut gravée d'après Thiry par le maître L. D. (Pass. 85-96).

3. Ce dessin a figuré comme « maître florentin du xvii^e siècle » (attribution de Hermann Voss) dans deux ventes de la Maison Hans Goltz de Munich, les 22-23 mai 1922 (vente V, n° 69) et le 29 avril 1927 (vente VII, n° 152). Il m'a été impossible de retrouver le possesseur actuel. Le dessin à la plume, légèrement teinté de bistre, mesure 33,5 × 44 centimètres.

4. Ainsi une feuille de la collection Masson, mentionnée parmi les copies dans mon catalogue (n° 26), paraît se rapporter à une étude de Thiry et peut-être même est-elle de lui. Comme ce dessin est identique à un stuc de la galerie de François I^{er}, il est fort possible que certains stucs aient été dessinés par Thiry. Ce fait revêt une importance particulière, car une part active reviendrait au Flamand dans l'exécution des cuirs.

création originale dans la décoration de la Galerie de Fontainebleau, bien qu'on puisse également supposer qu'il dut se conformer aux directives générales du Florentin. Il est fort possible aussi que bon nombre d'esquisses pour des travaux d'orfèvrerie, gravées par Boyvin et portant le nom du Rosso, ne soient pas l'œuvre de celui-ci, mais bien de Thiry.

A Fontainebleau, le Rosso se trouva en face du Primatice. C'est Michel-Ange et Raphaël qui se rencontrent en la personne de ces deux artistes : le maniérisme florentin et le maniérisme romain. Le Primatice, élève de Jules Romain, lui-même disciple de Raphaël, continue le style raphaëlesque, mais il le rend plus gracieux, plus féminin et lui ajoute un charme qui fait songer à Corrège. Les fresques de Jules Romain à Mantoue sont la substance artistique de quoi se nourrit cet organisateur habile, cet artiste universel, pendant toute la durée de son activité. L'élément spiritualiste qui imprègne l'art du Rosso est absent des œuvres du Primatice. Sa production abondante, où les compositions religieuses sont rares, est consacrée exclusivement à la décoration et magnifie, sous son déguisement mythologique, la vie libre et voluptueuse d'une cour puissante. Tandis que le Rosso, dans son évolution, parcourt

une série d'étapes nettement séparées, le Primatice fournit une carrière continue et sans heurt. Chacune des œuvres du Rosso est unique en son genre ; celles du Primatice constituent un ensemble. Le Rosso surprend, le Primatice est aimable ; le Rosso est passionné, le Primatice n'est que sensuel. Il est intéressant de voir de quelle manière les deux artistes abordent une tâche analogue. Le fondement de la galerie de François I^{er}, c'est un programme littéraire, d'une extrême subtilité, qui fournit au Rosso l'occasion de s'attaquer à maints problèmes de forme ardue, mais bien définis. Le Primatice met en œuvre, pour les fresques de la salle de bal, un programme



Phot. Giraudon.

FIG. II.— NICOLO DELL'ABATE. L'ABONDANCE.
(Paris, Musée des Arts Décoratifs.)

banal, universellement connu, et charge un élève habile de l'exécution des peintures. Le Rosso s'efforce d'être original et rattache les scènes de détail à un ensemble coordonné. Le Primatice s'en tient au cycle donné et à l'iconographie usuelle. Les dessins de costumes du Primatice, à Stockholm, sont traditionnels et pratiques, conçus pour l'usage, comme ceux d'un journal de modes. Les figurines du Rosso, bizarres et fantaisistes, seraient difficilement réalisables¹.

Le Primatice n'aurait pu choisir de collaborateur mieux adapté au but qu'il poursuivait que Niccolo dell' Abate de Modène. Les dons de coloriste de celui-ci étaient extraordinaires. Fort habile dans la peinture à fresque, il avait attiré l'attention des amateurs d'art italiens par des œuvres décoratives de grande envergure, exécutées dans sa ville natale et à Bologne. Les recherches que Reiset avait entreprises avec tant de soin sur cet artiste, n'ont pas encore été menées assez loin. En ces dernières années, de nombreuses études ont permis d'accroître de façon certaine le catalogue de ses œuvres, auquel s'ajoutent les fresques importantes découvertes au palais Zucchini-Solimei, à Bologne. Nous y joindrons deux nouvelles pièces. Le style de la belle étude pour une *Abundantia*, du Musée des Arts Décoratifs, permet de la ranger sans conteste parmi les œuvres de l'Abate (fig. 11). Un tableau dont le sujet est une intéressante étude de mœurs, *Le Battage du blé*, témoigne de qualités picturales dignes d'intérêt. Il fait partie de la collection Joseph Bras, de Paris, et provient peut-être d'une série des quatre saisons. C'est l'œuvre d'un peintre qui, au cours de son séjour en Italie, peignit avec infiniment de goût des scènes de société, mais fut malheureusement obligé de se consacrer, à Fontainebleau, à des sujets purement mythologiques. Niccolo dell' Abate fut sans doute le seul artiste qui ait introduit des éléments réalistes dans l'École de Fontainebleau.

Kurt KUSENBERG.

1. A cette occasion, je voudrais attirer l'attention sur deux dessins du Primatice qui sont connus depuis ces dernières années seulement. Tous deux sont des études pour l'ancienne Galerie d'Ulysse de Fontainebleau. L'un d'eux se trouvait à la Staatliche Zeichnungen-Sammlung, au château d'Aschaffenburg (collection qui a été volée), et représente *Ulysse se vengeant des Prétendants*. L'autre a figuré dans une vente de la Maison Hollstein et Puppel à Berlin, les 4-6 mai 1931 (vente XLV, n° 1200) et représente *Ulysse et Pénélope s'embrassant*. Il s'agit sans doute d'une reproduction, de la main même du Primatice, du dessin de Stockholm (Dimier, *Le Primatice*, cat. n° 182).



DEGAS ET LES MAÎTRES ANCIENS

Lorsque les traditions vivantes d'un grand art ont été abolies, l'imitation archaïque de ses productions ne nous mène pas plus loin sur le chemin de la création que l'imitation naïve de la nature. Un art renaissant doit commencer par le commencement, et s'efforcer de pénétrer pas à pas dans les secrets de la construction artistique. A chaque pas, il découvrira dans l'antique une indication sur la façon de faire le pas suivant... En effet, nul art ne peut aspirer à être classique s'il n'a pas été d'abord archaïque.

Bernhard BERENSON, *North Italian Painters*.



FIG. 1. — DEGAS.
COPIE D'APRÈS MANTEGNA.
LES VERTUS CHASSANT LES VICES.

Degas et les meilleurs de ses contemporains, de même que les Florentins du début du Quattrocento, comprirent, en présence du passé, que la vérité de la forme, du mouvement et de l'espace ne pouvait être restaurée que si elle était fondée sur de nouvelles bases. Mais l'artiste du XIX^e siècle se trouvait aux prises avec une difficulté qui fut épargnée, en grande partie, aux quattrocentistes : il avait à faire lui-même son éducation. Les musées lui offraient ce que le passé avait accompli, mais l'enseignement traditionnel, propre à révéler ses leçons, n'existait plus. Comment en était-on venu là ? C'est ce qu'il serait trop compliqué d'exposer ici, mais je puis du moins signaler une cause de cet état de choses. De même que le langage vivant, le vocabulaire de l'art s'était transmis directement, de génération à génération, dans les ateliers, et les artistes s'étaient trouvés forcés, ne fût-ce que pour des raisons économiques, d'enseigner leurs méthodes à des apprentis. Mais, au XIX^e siècle, ce système avait pris fin, et l'école d'art s'était substituée à l'atelier. L'étudiant, dessinant direc-

tement d'après le moulage ou le modèle, était, par conséquent, dépourvu de cette synthèse préalable du monde visuel qui, pour les peintres primitifs, était le bienfait naturel retiré des copies incessantes exécutées dans l'atelier, d'après les dessins de leur maître.

Comme il n'y avait pas de tradition d'atelier, chaque artiste en était réduit à découvrir par lui-même sa propre méthode. Les seuls maîtres qui parlaient avec autorité étaient les anciens, et c'est vers eux que se tournaient les meilleurs. La supériorité de la peinture française, durant le siècle passé, est indiscutable. Ne peut-on pas en trouver la raison, au moins partielle, dans l'habitude prise par les peintres français de copier incessamment, soit au Louvre, soit dans d'autres musées, habitude souvent prolongée par un séjour à l'École de Rome ? Il est vrai que les artistes



FIG. 2. — DEGAS, DESSIN D'APRÈS LE MODÈLE.



FIG. 3. — DEGAS, DESSIN D'APRÈS MICHEL-ANGE.

anglais et allemands fréquentaient aussi les galeries, mais c'était avec un esprit différent. En prenant leur crayon, les uns prétendaient faire une copie, les autres, un sonnet. J'exagère, bien entendu, en choisissant cet exemple : les Allemands, les Nazaréens en particulier, ne cessèrent jamais de copier ; mais ce sont les Français qui, au ^{xix}^e siècle, luttèrent de la façon la plus intelligente avec les anciens maîtres, comme Jacob avec l'Ange, jusqu'à ce qu'ils apprissent le secret de leur puissance.

Depuis Michel-Ange, les artistes s'étaient mis à copier non seulement leurs maîtres immédiats, mais leurs aînés. Dürer, Rubens, Velasquez, Poussin, Rembrandt arrivèrent à polir leur style personnel en l'usant sur la meule des grands chefs-d'œuvre du passé

et, à l'occasion, comme c'est le cas de Degas, dépassèrent les modèles qu'ils imitaient¹.

Il est difficile de trouver un commun dénominateur parmi les artistes que Degas étudia². Ils ont toutefois une certaine qualité en commun, et la majorité se range à l'intérieur de certaines limites chronologiques. Aucune des peintures copiées ne date d'avant 1430; quatre seulement sont postérieures à 1570, à moins que plusieurs n'aient échappé à mon attention. Par conséquent, la peinture primitive reste exclue de cet ensemble, et Degas ne trouva rien à apprendre chez les expressionnistes³. Dans le choix qu'il fit de modèles à imiter, de même que dans la formation de son style, l'influence d'Ingres se révèle prédominante. Copier, non pas pour devenir un imitateur facile, mais pour tirer des vieux maîtres « le suc de la plante », telle est la doctrine qu'Ingres prêcha continuellement; or c'est de son disciple,



FIG. 4. — DEGAS. LES REPASSEUSES. (Musée du Louvre.)



FIG. 5-6. — DEGAS. DESSIN D'APRÈS LE MODÈLE, ET COPIE D'APRÈS L'ESCLAVE DE MICHEL-ANGE.

1. Il est intéressant de noter que Degas possédait une copie de Delacroix, d'après Pontormo.

2. Ce sont : Uccello, Gozzoli, Credi, Léonard, Genga, Filippino Lippi, Michel-Ange, Pontormo, Pérugin, Raphaël, Jules Romain, lo Spagna, Sodoma, Mantegna, Giovanni Bellini, Titien, Solario, Clouet, Holbein, Pous-sin Lawrence et Menzel. Je n'ai pas découvert de copies des peintres du XIX^e siècle qui exercèrent sur lui la plus grande influence : Ingres, Delacroix et Corot.

3. Toutefois, il est curieux que le seul maître ancien dont Degas possédât des ouvrages importants était le Greco. A sa mort, il possédait, en outre, des œuvres nombreuses de Cézanne et de Gauguin. Il est difficile de dire s'il y a lieu d'en tirer un indice psychologique, mais, même dans sa collection privée, Ingres dépasse de beaucoup en nombre les autres artistes.

Louis Lemothe, que Degas reçut ses premières leçons. Donc, depuis l'âge de vingt-deux ans — plus tôt peut-être, bien qu'aucune de ses copies ne soit datée d'avant 1856 — Degas étudiait sans les musées. Au cours des treize années suivantes, jusqu'au moment où son style eut atteint sa pleine maturité, il travailla avec intermittence, d'après des tableaux, à Paris, à Rome, à Florence, et d'après des fresques, à Pise, à Padoue, à Sienne, à Orvieto.

Dès ses premières copies, la passion de Degas pour la forme humaine éclate tout d'un coup. Comme les Florentins, il en était préoccupé au point qu'il ne trouva



FIG. 7. — DEGAS. DESSIN D'APRÈS
LE MASSACRE DES INNOCENTS DE RAPHAËL.



FIG. 8. — DEGAS.
ARLEQUIN ET COLOMBINE.

pas le temps de peindre de natures mortes, et qu'il ne peignit que peu de paysages, sauf pour en faire le cadre de figures animées. Ses innombrables dessins ont pour objet les poses que peut prendre le corps humain, et la façon dont ces poses peuvent révéler la forme plastique, les valeurs tactiles. Mais bien que le but qu'il visait ait été l'un des objectifs des peintres florentins, le sentier qu'il suivait divergeait du leur en deux directions. Degas, après ses premières études, conçut un intérêt presque exclusif pour le nu féminin, et il travaillait d'après le modèle vivant, plutôt que d'après des études anatomiques.

Il est surprenant, de prime abord, de constater que Degas, en guise de préparation à des études de femmes au bain, exécutait de minutieuses copies du dessin

de Michel-Ange qui représente des hommes au bain. Le dessin de Michel-Ange, gravé par Marc-Antoine et par Agostino Veneziano, devint l'un des « cahiers de textes » de l'art de la haute Renaissance. Les formes en furent répétées jusqu'à devenir des formules. Degas étudia le dessin de Michel-Ange pour apprendre le vocabulaire classique, comme un poète peut apprendre le latin ou le grec, non pas avec l'idée de s'exprimer lui-même en une langue morte, mais avec le désir d'y découvrir les racines de son parler « vulgaire ». Nous verrons qu'il tendait à user d'un tout autre



FIG. 9. — DEGAS. ÉTUDE POUR LA SÉMIRAMIS.



FIG. 10. — LÉONARD DE VINCI. ÉTUDE DE DRAPERIE. (Windsor.)

langage des formes, si nous comparons son dessin d'après Michel-Ange (fig. 3) à son dessin d'après le modèle (fig. 2). La différence saute aux yeux, d'autant plus que les poses sont analogues. Michel-Ange, en reproduisant une attitude à la fois gracieuse et inaccoutumée, écorche son modèle, mentalement du moins, et le considère comme une architecture articulée d'os et de muscles, cachée sous le revêtement ténu de la peau. Degas, par ailleurs, observe le modèle dans une pose naturelle, sans souci de la grâce, et voit dans la figure des surfaces de chair plastique affectant certaines formes, déterminées par une structure invisible. En d'autres termes, Degas dessine d'après le modèle et refuse de laisser déformer ses impressions visuelles par ce qu'il connaît de l'anatomie.

Les plans du corps féminin sont moins rompus par les contours des muscles que ceux du corps masculin, car l'enveloppe de la chair les dissimule davantage, et c'est peut-être pour cette raison que Degas, après sa période d'études, dessine presque exclusivement d'après la femme. Pourquoi, demandera-t-on, cet effort pour éviter de représenter la structure anatomique ? Parce que l'élimination et la simplification

poursuivies en ce sens lui permettent de développer une technique rapide du dessin, qui permet de saisir des poses instantanées et, en même temps, de reproduire l'ensemble de l'objet visuel. Par là, il était à même de pousser plus loin encore le type d'investigation scientifique qui avait capté l'attention des artistes du Quattrocento. Le corps humain, en tant qu'anatomie, ayant été placé dans toutes les poses concevables, il ne restait plus qu'à marquer les lois que lui imposent, en fait, la chair et le sang. A cet effet, il était nécessaire de dessiner d'après le modèle vivant, surpris dans les attitudes qu'il prend au cours de son activité naturelle.

L'artiste du Quattrocento négligeait les limites marquées, non pas par la structure anatomique, mais par l'action des tendons, la tension de la peau. Il tendait à considérer le corps plus comme un mécanisme que comme un organisme. La raison



FIG. 11. — DEGAS. COPIE D'APRÈS GENTILE BELLINI.



FIG. 12. — GENTILE BELLINI. PORTRAITS D'HOMMES. (Musée du Louvre.)

en est peut-être qu'il travaillait souvent d'après des études anatomiques, et rarement d'après le modèle nu. Considérons, par exemple, le dos de l'*Hercule* de Pollajuolo dans la peinture, ou le bronze d'*Hercule et Antée*. La connaissance intime que possédait Degas du corps et de ses limites, est au pôle opposé, et si nous comparons de nouveau la façon dont il traite la forme humaine avec celle de Michel-Ange, la différence nous apparaît aussitôt. Michel-Ange possédait par héritage une certaine connaissance de

l'anatomie; il l'accrut énormément de son propre chef, mais, en artiste génial, il employa cette science à découvrir la beauté décorative de certaines attitudes, que ces attitudes fussent physiologiquement possibles ou non. Si les poses ne démentent pas notre conception commune de ce qui est viable, elles peuvent, en nous suggérant l'existence d'êtres plus souples et plus flexibles que nous-mêmes, renforcer notre sens vital. Il y a quelque chose d'exaltant dans la façon gracieuse et divine qu'a l'*Esclave* du Louvre de s'étirer : rien ne paraît plus aisé, jusqu'à ce que l'on ait essayé de prendre la même position. Degas était tellement séduit par cet effet rythmique qu'il en fit deux dessins (l'un d'eux est reproduit sur notre fig. 6). S'il avait été un artiste archaïsant, et non pas archaïque, il se serait contenté d'utiliser cette attitude, telle qu'il la trouvait chez Michel-Ange. Mais il y a dans l'art archaïque un esprit scientifique qui n'admet aucun don gratuit. L'artiste archaïque s'efforce toujours, en représentant l'objet, d'atteindre le plus de réalité possible. Notre figure 5 nous montre le modèle étudié dans une pose analogue, et la *Blanchisseuse*, à gauche de la figure 4, est une restitution, en termes archaïques, du thème de Michel-Ange. Qu'il y ait là ou non une intuition formelle chez Degas, le contraste est flagrant. Degas atteste, presque avec brutalité, que telle est l'apparence naturelle d'une figure qui s'étire, et en décèle les valeurs mobiles et tactiles. La statue de Michel-Ange nous communique ces valeurs avec non moins de sûreté, mais il combine le même effet tonique avec une grâce irrésis-



FIG. 13. — DEGAS. L'ONCLE ET LA NIÈCE.



Photo Alinari.

FIG. 14. — LE PÉRUGIN. MADONE. (Musée du Louvre.)



Archives Photogr.

FIG. 15. — DEGAS. LES MALHEURS DE LA VILLE D'ORLÉANS. (Musée du Luxembourg.)

tible, qui est à la fois, au suprême degré, artificielle et loin de la nature.

Degas étudia et imita les différents expédients par lesquels la Renaissance et les classiques rendaient non seulement le nu, mais la figure drapée. Il acquit ainsi la connaissance de la draperie fonctionnelle, de la façon dont les tissus peuvent exalter les effets tactiles des formes qu'elles recouvrent et mo-



Photo Alinari.

FIG. 16. — ANDREA DEL SARTO. UN MIRACLE DE SAINT FILIPPO BENIZZI. (Florence, église de l'Annunziata.)

dèlent. Nul artiste moderne ne saurait rivaliser avec lui en ce domaine. M. Berenson, il y a près de trente ans, dans son livre sur les dessins florentins, s'en était déjà aperçu, et il proposait de comparer le dessin de Léonard à Windsor (fig. 10) et les études de Degas pour son tableau de *Sémiramis* (fig. 9). Bien que Degas ne nous présente pas une synthèse, une réduction à l'essentiel,

comme les maîtres de la Renaissance, bien qu'il tende, au contraire, à donner un fini excessif aux plis et aux bords de la robe figés dans leur froissement, la façon dont l'étoffe est tendue sur les hanches, renchérissant sur l'impression visuelle de la forme, reste sans égale dans l'art, depuis la mort de Léonard et de Michel-Ange. Dans d'autres études, d'après Signorelli et Pontormo, Degas en vient à dépasser ses modèles, en outrant cet effet de la forme prisonnière du tissu, ou de la draperie jetée sur le corps.

La copie de la figure centrale du *Triomphe des Vertus chassant les Vices*, de Mantegna (fig. 1), montre, outre la draperie fonctionnelle, deux des qualités additionnelles que Degas s'efforça continuellement d'atteindre dans ses propres peintures. L'une est l'effet produit par un mouvement suspendu, par un élan instantanément arrêté, comme il arrive lorsqu'un film cinématographique, soudain interrompu, nous montre des figures immobiles, en nous laissant le sentiment qu'elles sont sur le point de se remettre en action. L'autre est le contour aigu, anguleux, de la silhouette. Degas, en réaction contre les formes adoucies, coulantes, en honneur dans les académies, tendait à l'extrême opposé et cherchait des attitudes dont le contour fût le plus tourmenté possible. L'une des raisons qui font que ses peintures ne sont jamais pleinement satisfaisantes c'est, comme nous le verrons, qu'il ne découvrit pas le moyen d'organiser ces formes anguleuses en les intégrant dans ses compositions.

Degas imita les peintres de la Renaissance non pas seulement pour s'y instruire



FIG. 17. — DEGAS, CHEVAUX DE COURSE.



FIG. 18. — DEGAS, DESSIN DE CAVALIERS, D'APRÈS GOZZOLI.

sur la forme et le mouvement, mais aussi pour y trouver les éléments plus spécifiques du portrait. Il exécuta plusieurs études de têtes d'après la *Vierge aux Rochers*, la *Vierge et sainte Anne*, et des dessins de l'école de Léonard, aux Offices et au Louvre. Le sourire de Léonard l'enchantait, le déconcertait et, par bonheur, lui échappa. Il est rare, en effet, que Degas, dans ses portraits, donne à la bouche une expression achevée. C'est dans ses copies seulement que l'on peut noter cette sorte de limitation, et non dans ses peintures originales, car le portrait n'y cherche son expression que dans le corps et dans les yeux, non dans le dessin fuyant des lèvres. Toutefois sa copie d'après Bellini (fig. 11) diffère complètement du modèle (fig. 12), dans la ligne rigide, inerte, des bouches. Et l'on se demande si c'est bien de propos délibéré qu'il échappa au désastre qui surprit l'école de Léonard et qui atteignit tant de peintres du XIX^e siècle en les portant à pousser trop loin l'expression du visage. Mais une horreur instinctive de tout ce qui ressemble à la peinture de salon l'avait sans doute suffisamment vacciné contre les germes milanais de l'hyperexpressionnisme.

Cependant, Degas retira de ces copies deux enseignements sur l'art du portrait : l'un concerne la forme et la structure du visage, il le gagna au contact des Ombriens, Pérugin, Raphaël et Lo Spagna (la forme ovale de ses têtes de femmes est, en générale, très proche du type établi par ceux-ci) ; l'autre a trait à la composition du portrait, qui est la plus subtile de toutes. Degas, en plaçant ses têtes, compose un motif avec des surfaces équilibrées de formes et de couleurs, et ce motif est tellement plus compliqué que ceux des maîtres de la Renaissance, qu'on est porté à oublier les sources auxquelles il était allé puiser. J'éprouve donc quelque hésitation à suggérer qu'il y a quelque ressemblance entre le Pérugin du Louvre (fig. 14), dont Degas fit plusieurs études, et l'un de ses premiers tableaux, l'*Oncle et la Nièce*, de la collection de Mrs Coburn (fig. 13). Mais supprimons la Madone dans le tableau du Pérugin : l'inclinaison des têtes des autres personnages propage à travers la composition un mouvement analogue à celui que l'on observe dans le tableau de Degas. L'expression de la sainte Catherine est, comme celle de la petite fille, attentive, lasse et sèche. En tout cas, le portrait et les copies sont à peu près de la même époque, et l'un est l'écho des autres.

La question se pose de savoir si les compositions de Degas furent influencées d'une façon plus décisive par les anciens maîtres. D'abord on est tenté de répondre catégoriquement : non. Après ses trois ou quatre tableaux de début, Degas abandonne les compositions traditionnelles et introduit à la place les arrangements fortuits qui peuvent se présenter dans un espace rectangulaire. La raison en est, en partie, qu'il était las des anciennes ordonnances, devenues aussi mécaniques que l'assemblage d'un puzzle découpé en zig-zag, et aussi que les formes anguleuses qu'il dessinait ne pouvaient pas être insérées dans les compositions traditionnelles. Mais surtout, à mon sens, son imagination visuelle, sa puissance d'invention, comparées à ses autres talents, étaient étonnamment faibles. Chaque fois que Degas tente d'imaginer une composition, ou bien cette composition est inefficace, ou bien elle dérive de tableaux

qu'il a vus. En voici un exemple : tandis qu'il copiait la *Visitation* de Pontormo, à la Santissima Annunziata, il fut apparemment vivement frappé par la fresque voisine, le *Miracle de San Filippo Benizzi* d'Andrea del Sarto; peut-être même en fit-il une copie. Lorsque, quelques années après, il voulut montrer des hommes et des femmes persécutés dans les *Malheurs de la ville d'Orléans* (fig. 15), il reproduisit les hommes et les femmes frappés de la foudre qu'il avait vus sur la fresque (fig. 16).

Degas devait avoir conscience des limites de ses facultés inventives; c'est pourquoi il épiait le monde extérieur comme un chat guette sa proie, jusqu'au moment où une disposition accidentelle lui fournissait une composition toute faite. Il continua cependant de copier Poussin, Titien et Raphaël, parce que le mouvement des figures dans l'espace, s'équilibrant les unes les autres, était le seul élément des compositions classiques en lequel il eût foi. Ses premières visites au corps de ballet lui montrèrent que ce que d'autres artistes avaient librement inventé et improvisé, et qui lui échappait perpétuellement, se trouvait ici en abondance à sa disposition, ne lui demandant qu'un effort de mémoire visuelle. Nous en trouvons l'illustration en comparant sa copie des deux figures de Raphaël dans le *Massacre des Innocents* (fig. 7) avec sa peinture originale d'*Arlequin et Colombine* (fig. 8). Ce qui intéresse Degas, c'est de nous montrer deux figures en mouvement. Sa copie abonde en valeurs de mouvement, fort en excès sur celles que nous présente la gravure de Marc-Antoine d'où elle est tirée. Mais il faut créer un rapport quelconque entre les figures, et ceci ne peut être que l'œuvre de l'imagination — c'est le cas de Raphaël — ou de l'observation — c'est le cas de Degas. Ou bien l'artiste est capable d'inventer une ordonnance, ou bien il observera le monde visuel jusqu'à ce que celui-ci la lui offre toute faite. Les deux méthodes atteignent deux vertus suprêmes : la composition classique, intellectuelle, un équilibre permanent; la composition photographique, accidentelle, un caractère immédiat et fugitif. Mais chaque fois que l'artiste atteint un degré suprême, il tire de sa propre imagination ses dessins durables.

Les tableaux de courses de chevaux sont composés d'une façon encore plus lâche que ceux de ballets. Il est toujours surprenant de voir comme tout espace circonscrit tend à devenir kaléidoscopique : les objets en mouvement forment et reforment continuellement des motifs divers. Les *stills* d'un cinéma quelconque, en présentent des exemples frappants. Pour atteindre ces équilibres accidentels, Degas, en partie grâce à l'étude des vieux maîtres, acquit la perception aiguë du moment où il faut démasquer l'objectif photographique, et saisir la vue mentale.

Quelquefois le résultat ressemble à une peinture qui serait restée fixée dans sa mémoire visuelle. Voici, par exemple, le dessin qu'il exécuta d'après Gozzoli, dans la chapelle Riccardi (fig. 18), et un tableau de chevaux de course (fig. 17). L'un ne dérive pas de l'autre, mais psychologiquement Degas était préparé à discerner la beauté dans une disposition qui ressemblait à une peinture, et qui, par conséquent, s'imposait à lui avec autorité. Ainsi l'influence des vieux maîtres, bien qu'indirecte, détermine, à l'occasion, même ses compositions instantanées.

Si l'art de Degas demeure archaïque, c'est volontairement. Il connaissait à fond les formes du passé, mais il savait qu'elles n'avaient plus de puissance créatrice. Les problèmes de la forme et du mouvement sont toujours les mêmes, mais leur solution, s'il en est une, doit être sans cesse différente. Degas, comme les artistes archaïques, chercha cette solution dans un plus grand réalisme et, comme eux, il resta en deçà de son but. Sa représentation de l'effet physique du mouvement, de la forme humaine dans toutes ses poses, de l'organisation quasi inéluctable qui gouverne la disposition des objets, n'a connu son complet achèvement qu'avec le cinéma. Toutefois, comme il arrive fatalement dans l'art archaïque, Degas réussit à produire des valeurs de forme et de mouvement, alors même que la représentation n'atteint pas sa perfection. Le développement, qui aurait dû être la conséquence de ses études, ne se produisit jamais, parce que la photographie fit de lui, au jugement de la génération qui lui succéda, un pionnier engagé dans un cul-de-sac. Mais lorsque la peinture reviendra des déserts de l'abstraction et de l'introspection où la peur de l'appareil photographique l'a fait s'exiler, elle retournera à la tradition dont Degas fut l'un des plus récents champions. Alors, une fois de plus, elle s'attachera à l'étude de la forme humaine, mais avec une science nouvelle et plus intime de ses fonctions, elle découvrira le moyen d'organiser et de présenter cette science, en des compositions achevées et complètes. Alors, quelque peintre futur pourra tenir, vis-à-vis de Degas, la place qu'occupent Michel-Ange et Raphaël en face de Pollajuolo et d'Uccello.

John WALKER.

COPIES PAR DEGAS

(Tous les numéros cités sont ceux des catalogues de vente.)

1^{re} VENTE, 1918.

103. Mantegna, Louvre. *Crucifixion*.

3^e VENTE, 1919.

2. Titien, Padoue, Scuola del Santo. Fresque.
Le Mari jaloux.
3. Giovanni Bellini, Offices. *Allégorie*.
5. Giovanni Bellini, Louvre. *Têtes de deux
jeunes gens*.
30. Menzel. *Le Bal*.

4^e VENTE.

- 65c. Copie de Gozzoli, Campo Santo. Fresque.
Histoire de Joseph.
74a. Signorelli, Orvieto. Ange de la fresque
du *Jugement dernier*.
74b. École de Léonard, Offices. Dessin.

- 80b. Jules Romain, Louvre. *Procession triom-
phale*.
80c. Poussin, Louvre. *Triomphe de Flore*.
81c. Signorelli, Orvieto. Fresque. Groupe de
la fresque du *Jugement dernier*.
81d. Gozzoli, chapelle Riccardi. Anges de la
fresque.
82a. Lo Spagna, Louvre. Ange de la *Nativité*.
82b. Andrea Solario, Louvre. Vierge de la
Vierge au Coussin vert.
84b. Michel-Ange. *Baigneurs*, gravé par Marc
Antoine.
85b et c. Léonard, Offices. *Annonciation*.
85d et 86 e. Genga, Académie de Sienne. *Pri-
sonniers délivrés*.
87a. Lorenzo di Credi, Louvre. Dessin.
87c. Léonard, Louvre. *Vierge aux Rochers*.
87d. Clouet, Louvre. Dessin.
88b. Lorenzo di Credi, Louvre. Dessin.

91. Gozzoli, chapelle Riccardi. Détails du *Voyage des Rois mages*.
- 92b. Uccello, Offices. *Scène de Bataille*.
- 93a. Gozzoli, chapelle Riccardi. Fresque. *Anges*.
- 95a. Pontormo, Florence, Annunziata. Fresque. *La Visitation*.
- 95b. Filippino Lippi, chapelle Strozzi, S. Maria Novella. Détail de la fresque.
- 96a. Pérugin, Louvre. *Madone, sainte Catherine et saint Jean-Baptiste*.
- 97b. Sodoma, Pitti. *Saint Sébastien*.
- 99a. Michel-Ange, Louvre. *Esclave*.
- 99b. Botticelli, Offices. *Vénus*.
- 101b. Michel-Ange. *Baigneurs*, gravé par Agostino Veneziano.
- 109a. Mantegna, Louvre. *Crucifixion*.
- 110c. Raphaël, Louvre. *Saint Georges et le Dragon*.
- 110e. Léonard, Louvre. *La Vierge aux Rochers* (la main de l'ange).
112. Léonard, Louvre. *La Vierge et sainte Anne*.
- 113a, c. Perugino, Louvre. *La Madone, sainte Catherine et saint Jean-Baptiste*.
- 113b. Raphaël. *Massacre des Innocents*, gravé par Marc Antoine.
- 114d. Pontormo, Offices. Dessin d'un portrait.
- 114b. École de Léonard, National Gallery. *La Madone et l'Enfant*.
- 114c. Léonard, Louvre. *La Vierge aux Rochers*.
- 122d. Léonard, Offices. *Annonciation*.
- 123c. Michel-Ange, chapelle Sixtine. *Saint Pierre du Jugement dernier* (copié d'après une gravure).
- 125c. Mantegna, Louvre. Figure centrale des *Vertus chassant les Vices*.
- 127b. Lo Spagna, Louvre. *Nativité*.
- 128a. Michel-Ange, Louvre. Dessin.
- 128c. Raphaël, Louvre. Dessin.
- 129b. Iris. Fronton oriental du Parthénon.
- 130b. Michel-Ange, Louvre. *Esclave*.

Poussin, Louvre. *Enlèvement des Sabines*. (Reproduit dans Lafond, *Degas*, I, p. 28.)

Lawrence, *Lady Gower et son Fils*. (*Ibid.*, II p. 6.)

Holbein, Louvre. *Anne de Clèves*. Reproduit dans Craif, *Degas*.)

Poussin, Louvre, *Bacchanale*. (A. M. Ernest Rouart, à Paris.)

Mantegna, Louvre. *Les Vertus chassant les Vices*. (A. M. Ernest Rouart, à Paris.)

LA DURÉE ET LA CONSERVATION DES PEINTURES

On s'intéresse de nos jours, plus qu'on ne l'a jamais fait, à la durée et à la conservation des œuvres d'art. Il est affligeant de constater combien de peintures se sont assombries, désagrégées, et ne sont plus que des ruines.

En fait, si toute l'œuvre mal peinte au cours du dernier siècle est maintenant rongée, assombrie, lézardée, c'est parce qu'on n'a pas su distinguer les matériaux à employer, et qu'on a ignoré presque complètement les lois et les principes qui étaient respectés aux grandes époques. Ces lois sont absolues et incontestables. Elles régissent l'exécution d'un tableau depuis le début jusqu'à la fin. Elles donnent à l'artiste une force nouvelle, et si on les néglige on s'expose aux fâcheux accidents qui amènent fatalement la destruction de l'œuvre. Il importe de rétablir l'ordre dans l'art pour le sauver de la détérioration et maintenir sa gloire impérissable.

Cennino Cennini, dans son *Livre de l'Art*, indique comment on procédait au début du XIV^e siècle. Le peintre prenait un *tavolo*, un panneau épais de bois de tulipier ou de sycomore vieux et tendre. Sur ce panneau, il appliquait une préparation de plâtre éteint et de colle de peau de gants, en couches successives, parfois renforcée de bandelettes de vieille toile. Le dessin, établi au préalable, était reporté sur la préparation pour délimiter la surface du fond qui devait être dorée. On appliquait alors la dorure, après engravure des gloires et ornements divers. Pour éviter les accidents, l'artiste détournait soigneusement la partie à peindre, sur laquelle il passait ensuite le ton neutre de base, *bazzeo* ou *verdaccio*, qui servait d'assiette aux couleurs. Celles-ci, broyées à l'eau, étaient détrempées au jaune d'œuf au cours du travail. Les tons étaient préparés d'avance, et on employait l'œuf frais pondu du jour. Comme le dessous était meuble, l'exécution impliquait le mode *a prima*, c'est-à-dire du premier coup.

Le peintre dessinait au pinceau sur le *bazzeo* les traits marquants, puis appliquait alternativement les tons locaux, clairs ou sombres, dans la lumière ou dans l'ombre, laissant dans les lieux de passage entre la lumière et l'ombre jouer le ton de base qu'il ne recouvrait pas. Ensuite il posait sur les parties claires des rehauts plus clairs, et sur les parties sombres des accents plus foncés.

Le véhicule, qui est l'œuf, adhère à la préparation par succion et se fige. Il est sec au bout d'un an. La nature des matériaux employés oblige à procéder par juxtaposition et superposition des couleurs : tout travail par transparence est impossible. Les ressources de ce métier primitif sont donc limitées.

Lorsque ce métier est arrivé au maximum de la perfection permise par les moyens qu'il emploie, il se produit dans l'art de la peinture une évolution.

La vision simpliste, presque uniquement à deux dimensions, ne suffit plus aux artistes qui commencent à avoir une conception synthétique de la forme intérieure : il leur faut plus de vie et d'expression. Cela se manifeste dans le dessin de l'époque avant de se montrer dans la peinture. Il y a d'abord, en peinture, une période transitoire de tâtonnements : on essaie différents moyens de cuisson et d'oxydation d'un véhicule huileux, un procédé mixte qui débute *a tempera* et est dénaturé par une couverte creuse et factice. Les rares échantillons qui nous en sont parvenus, avec leurs fonds crevassés et noircis, montrent l'inanité d'une méthode qui n'était pas encore au point.

La formule définitive s'établit à la longue. Cennino Cennini est mort sans la connaître. Malheureusement, car après lui aucun maître n'eut sa conscience, sa naïveté et sa franchise sans réserves pour décrire les procédés de la peinture. C'est de maître à élève que se transmet la tradition, jusqu'au moment où les artistes, par présomption, perdirent le culte de cette tradition. Ils voulurent être originaux, ils tranchèrent les liens qui les unissaient au passé et, par ignorance autant que par orgueil, tombèrent dans les pires inconséquences.

Les formulaires, les ouvrages techniques, les livres de critique et autres sont remplis de l'idée qu'il y eut deux métiers bien distincts. C'est là le point de départ de toutes les erreurs commises depuis que l'on s'ingénie à retrouver, comme dit Fromentin, « la clef du mystère ». Car si l'on pénètre dans le domaine de l'inconnu avec une opinion toute faite, on devient le jouet de mirages que l'on prend pour des réalités. Il faut, avant de conclure, avoir des bases de raisonnement solides.

Comment donc procédait un Rubens, ou avant lui les maîtres de la Renaissance, ou plus tôt encore ces peintres du moyen âge, cinq fois centenaires, dont les œuvres, si bien conservées qu'elles semblent exécutées d'hier, ont été faites non pour un temps, mais pour tous les siècles ?

On ne peut vraiment soutenir que leur merveilleuse technique est la même que celle qui était employée pour les portes et les fenêtres. Qu'on remarque simplement certaines particularités évidentes. Il est indéniable, par exemple, qu'une peinture aussi admirablement conservée que la *Vierge aux Chérubins* de Rubens, au Louvre, ne repose pas directement sur le panneau de bois. Il suffit pour s'en rendre compte d'observer les plis concentriques, les traces de marouflage, apparentes dans les coins du tableau. De même, on distingue sur la toile, cousue par le milieu, du *Charles I^{er}* de Van Dyck, six lés de papier marouflé qui se chevauchent. On en arrive ainsi à constater que ces peintres appliquent une couverture de pâte de vélin qui

protège des accidents la préparation blanche sur laquelle repose la peinture.

Nous sommes donc amenés à conclure qu'à cette époque la préparation n'est plus la colle de peau élastique et meuble des primitifs, et qu'elle n'est pas davantage un enduit de céruse à l'huile. La pâte de vélin intermédiaire neutralise les réactions et rétractions du bois ou de la toile sous une préparation non élastique, imperméable, insoluble, impu-trescible et indélébile. Nous sommes en présence de colle de fromage et de plâtre éteint.

Les châssis anciens ne comportent pas de clefs qui permettent de les écarter davantage, mais simplement des croisillons de renforcement dans les angles. Qu'est-ce à dire, sinon que les toiles se fixaient écrues et qu'ensuite la préparation les tendait définitivement. Après quelques heures, le peintre pouvait commencer l'exécution de son œuvre. Comment alors ajouter foi à la légende des immenses ateliers de séchage de Rubens, où les toiles préparées demeuraient au moins six mois avant qu'on puisse s'en servir pour peindre ?

Vraiment le signe est net et impose presque ce mauvais jeu de mots : au moment où les clefs apparaissent aux quatre coins des châssis, la « clef du mystère » est définitivement perdue : au lieu des anciennes préparations stables, on emploie alors des préparations impropres, sous l'effet desquelles la toile se tend et se redétend.

On ne se sert plus de l'huile comme on s'en était servi autrefois. L'huile a été connue en peinture longtemps avant la découverte du grand métier, et on en avait constaté les différentes propriétés, utiles ou dangereuses. Les huiles de lin, d'œillette et de noix sont siccatives. Ce sont des charbons qui brûlent par oxydation de l'air. Avides d'oxygène, elles s'épaississent en consistance et s'éclaircissent en couleur à l'air et à la lumière. Elles arrivent ainsi graduellement au degré extrême d'éclaircissement, pour s'assombrir ensuite de plus en plus, et définitivement. Elles quittent les couleurs auxquelles elles ont été mélangées, et alors ou bien elles s'imprègnent dans les fonds poreux, dits absorbants, et, étant privées d'air et de lumière, y noircissent ; ou bien, si le fond est imperméable, elles montent à la surface de la couleur, forment une peau au-dessus et, là encore, noircissent. La conséquence est que l'emploi de l'huile à l'état vierge est impossible.

Si d'autre part on la cuit, elle perd les plus précieuses de ses qualités, la souplesse et la transparence. Épaissie et rendue poisseuse par une oxydation préalable, elle sèche mal et retient les poussières et les impuretés de l'air. Si on la mêle à des essences, de térébenthine ou autre, celles-ci se graissent à son contact, et le résidu résineux qu'elles laissent empêche la vitrification, provoque des accidents, produit le noircissement. En incorporant à l'huile des résines, on lui associe des éléments de courte

durée, dont la résistance extrême ne dépasse pas cinquante ans, et qui s'effritent bien avant que la couverte huileuse ait atteint son degré de complète agatisation. L'huile est un corps fluide, à transformation lente, dont on compromet la vitrification et la durée indéfinie en l'associant à des corps étrangers.

Dès le XII^e siècle, le moine Théophile parle de l'huile comme « bonne à peindre les portes des églises », mais il ne la préconise pas comme véhicule pour la peinture durable et précieuse : les essais avaient probablement abouti à des déconvenues. Et les procédés en vigueur, fresque et détrempe, procédés à prise rapide et où le séchage se fait par évaporation, ne prédisposaient pas les peintres d'alors à comprendre et à adopter ce nouveau principe, d'après lequel la qualité de la peinture était assurée par l'aération à travers le support : qu'était le panneau de bois, le substratum qu'était la préparation et le revêtement qu'était la peinture. On tâtonna longtemps pour trouver, d'une part, le moyen de superposer les couleurs en transparence sans solution de continuité ; de l'autre, celui de retenir l'huile dans la masse de la couleur, et ce n'est que lorsque ces deux problèmes furent résolus que l'on abandonna les dessous tendres pour adopter définitivement une préparation inerte, sur un bois dur et mince, qui avait été flotté afin d'être à la fois stable et perméable à l'air.

En incorporant l'huile, sous forme d'émulsion, à des éléments à prise rapide et qui contenaient les mêmes principes que l'huile, les peintres évitaient d'abord l'affaïssement de la matière et la mollesse d'une touche qui perd sa spontanéité première, et aussi l'assombrissement soit intérieur, soit extérieur du véhicule. Rien dès lors n'empêchait plus l'exécution d'être aussi rapide qu'on le désirait : l'improvisation continue était possible. En ouvriers rompus au maniement de ce procédé, les peintres peuvent enfin reproduire les effets qui les frappent dans la nature, selon l'ordre même où apparaissent les formes intérieures qui saillent en relief et auxquelles l'ambiance claire et irisée donne toute leur valeur. C'est là le grand métier qui donne l'impression du vraisemblable par le jeu infini des transparences, sur une armature vivante et expressive, grâce à la différence du coefficient de réfraction des matériaux employés. « Une fois le point brillant obtenu, un bon peintre ne doit jamais le perdre », a dit Rubens. Son œuvre nous offre d'innombrables exemples de ce principe : c'est là qu'est la genèse de l'expression mystérieuse qui attire et de la maîtrise qui retient.

Nul n'est grand artiste s'il n'est aussi grand ouvrier. Le temps alors ne détruit pas son œuvre, mais la conserve, la parfait et la consacre, pour l'admiration et l'édification des fervents de l'art qui la contempleront dans les siècles à venir.

VAN DEN BERG.

BIBLIOGRAPHIE

LIVRES

HENRI SÉROUYA. — **Spinoza, sa vie et sa philosophie.** — Paris, Excelsior, 1933. In-16, 83 p., XXXII planches.

Il ne nous appartient pas, dans cette revue, de discuter la dense matière philosophique contenue dans ce livre, ni même de louer la vigueur de pensée de son auteur. D'autres l'ont fait dans des recueils spéciaux. L'esthétique ne pénètre même que de biais dans le spinozisme. Pourtant Spinoza sait dessiner : au second étage de sa maison, il a tout un cahier rempli de portraits, et parfois il fume sa pipe en devisant avec le peintre Van den Spyck. Surtout, autour de lui évolue, avec ses amis et ses modèles, Rembrandt, à qui M. Sérouya a pu emprunter une partie de l'illustration de son livre, bien qu'il faille abandonner l'idée de posséder une image du plus génial des philosophes par le plus magicien des peintres. M. Sérouya, en exposant une doctrine sublime, a su faire revivre l'étrange et captivant milieu où vécut cet homme d'exception qui tint le monde entier dans son cerveau. Il n'est pas de meilleure introduction à la lecture de l'*Ethique* ou du *Traité théologico-politique*, et nul doute qu'un historien d'art n'y trouve de quoi nourrir son goût et sa science.

J. B.

BENJAMIN ROWLAND JR. — **Jaume Huguet. A study of late gothic painting in Catalonia.** — Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1932. In-8°, XIX-236 p., 62 illustrations.

Sanpere i Miguel (*Los Cuatrocentistas Catalanes*), n'avait reconnu que trois peintures indiscutables de Jaume Huguet. Depuis, Elias Tormo, Aug. Mayer, M^{lle} Richert et Folch i Torres ont restitué à l'artiste sa place importante dans l'art catalan. M. Benjamin Rowland, élève de cette école de Harvard à laquelle on doit tant de travaux de premier ordre sur l'art espagnol, suit de près les ouvrages d'ensemble de MM. Chandler Post et W.-S. Cook sur la peinture ibérique du moyen âge. C'est à l'art catalan de la dernière période de l'époque gothique qu'est consacrée son étude, qui définit d'abord le caractère général de la peinture catalane de la seconde moitié du x^v^e siècle. C'est une étude d'ensemble, mais fort substantielle de ces styles italo-gothique et « international », qui ont régné dans ce pays. Sur ce fond, se détache l'apport personnel de Jaume Huguet.

Les rapports de Jaume et Pere Huguet, la question Huguet-Vergòs, l'école du maître et son influence, sont les principaux sujets traités dans ce livre.

Certaines conclusions sont peut-être trop catégoriques et, d'autre part, bien des questions ne sont pas encore résolues ; toutefois, la précision et l'abondance des renseignements, les notes bibliographiques et l'index, font du présent ouvrage un instrument de travail désormais indispensable.

M. J.

La peinture catalane à la fin du moyen âge. — Paris, E. Leroux. In-8°, 140 p., XXV planches.

Les études critiques se multiplient dans le domaine de l'art catalan. Le présent volume réunit le texte des conférences prononcées à la Sorbonne, en 1931, par MM. Duran i Sempere, Henri Focillon, Folch i Torrès, Fr. Martorell, Nicolau d'Olwer, René Schneider, M. Trens, Soler i March. Les sujets traités sont les suivants : La peinture gothique jusqu'à Ferrer Bassa, les frères Serra, Lluís Borrassa, Lluís Dalmau, Jaume Huguet, les Vergos, Sienne et la Catalogne, Avignon et la Catalogne, l'art dans la vie sociale catalane d'après les romans du x^v^e siècle. On voit que ces études dues aux meilleurs historiens d'art constituent un cycle complet. Il est à peine besoin d'insister sur l'importance de la place que tient la Catalogne dans l'histoire de la peinture médiévale. Depuis les chapitres précurseurs de Bertaux, que tout le monde a présents à la mémoire, bien des documents découverts sont venus augmenter nos connaissances sur la vie et l'activité des maîtres catalans. Les liens qui les unissent à Sienne ou à Avignon permettent de concevoir, comme l'indique M. Focillon, le principe d'une école méditerranéenne, où s'amalgament des éléments venus de ces trois centres de culture et réagissant l'un sur l'autre, tandis que se maintient, en Catalogne, l'« intonation locale », même lorsque Dalmau ou Jacomart Baço se mettent à la mode des Flandres ou de l'Italie. On saura gré aux savants auteurs, au cours de leurs recherches sur les influences, d'avoir jeté un regard assez pénétrant sur les peintres catalans pour discerner, en profondeur, ce qui demeure chez eux d'original, ce qui unit, malgré l'apparence, un Dalmau qui flamandise, depuis son voyage de 1531, à un Jaume Huguet traditionaliste. Plus que les analogies, ce sont sans doute les traits spécifiques qui méritent de retenir l'attention dans les manifestations spirituelles d'un groupe donné, avec leurs modulations et leurs variantes exécutées sur un même clavier. De fort bonnes planches illustrent ces textes excellents.

J. B.

REVUE DES REVUES

par M. MALKIEL JIRMOUNSKY.

Copies et originaux dans l'art classique. — Les copies des antiques nous donnent-elles l'idée exacte des originaux ? Tel est le problème que pose, après tant d'autres, M. Biagio Pace (*Bollettino d'Arte*, juin 1933). Une série d'exemples, tirés de l'art classique et de l'art byzantin, ou « renaissant », imposent la conclusion suivante : plus la copie est une œuvre d'art, moins elle est fidèle ; le vrai artiste introduisant toujours dans ses copies un élément personnel. Il est donc presque impossible de distinguer dans une copie vraiment artistique, dont l'original est perdu, à quel point elle est une reproduction servile et précise et quand commence une nouvelle élaboration.

Les dernières découvertes à Tel-Amarna. — M. Alexander Scharf publie le résultat des dernières découvertes faites à Tel-Amarna, pendant la dernière campagne (hiver 1932-33), par l'Egypt Exploration

Society, sous la direction de M. J.-D.-S. Pendlebury (*Panthéon*, juillet 1933). On a exploré surtout le sanctuaire du dieu-soleil Aton, où l'on a trouvé plusieurs sculptures, masques en plâtre, bas-reliefs, têtes en pierre et autres objets. L'auteur attire l'attention sur deux des pièces les plus importantes : la tête de la reine Nofretete et celle du roi Echaaton, adorateur du soleil (Aménophis IV, vers 1375-1350 avant J.-C.).

Fouilles archéologiques en Perse, à Damgham et à Persépolis. — Les résultats des fouilles exécutées



TÊTE DE LA REINE NOFRETETE.



PERSÉPOLIS, ESCALIER MONUMENTAL DU PALAIS DE DARIUS.

de 1931 à 1933, à Damgham et à Persépolis, ont été exposés dans le dernier numéro du *Bulletin of the American Institute for Persian Art and Archaeology* (juin 1933). M. Horace H.-F. Jayne passe en revue les travaux exécutés à Damgham, grâce à l'énergie des docteurs Wulsin, Ernst Herzfeld et Erich Schmidt. La plupart des nouvelles découvertes appartiennent

à la période sassanide et à la période islamique. Par contre, la ville parthe d'Hécatompylos n'a pu être identifiée.

A Persépolis, nous apprend M. Charles Breadsted, on a dégagé des monuments et des objets, qui se répartissent de l'âge de pierre à la période d'Alexandre le Grand. Le palais de Darius a été reconstitué et le professeur Herzfeld, de l'Institut Oriental, a mis au jour l'escalier monumental et la terrasse où se tenaient les grandes audiences.

La mythologie classique dans l'art médiéval. — Le traitement des thèmes empruntés à l'antiquité par le moyen âge est un des sujets des plus passionnants de l'histoire de l'art, mais peut-être n'a-t-il

parition périodique des types abandonnés, tentatives plus ou moins heureuses pour retrouver l'héritage antique perdu et incompris. Celui-ci émerge ainsi dès l'époque carolingienne, puis au XII^e siècle et enfin sous une forme plus adéquate au sentiment historique ressuscité, à la Renaissance.

Nouvelles études sur l'église et le cloître de Silos.

Le problème que soulève la datation de l'église et du cloître de Santo Domingo, à Silos, est loin d'avoir reçu une solution adoptée unanimement dans le monde des archéologues. On sait que la vieille thèse de Bertaux, reprise par certains archéologues espagnols et américains, dont M. A. Kingsley Porter est le porte-parole, fait remonter les plus anciennes sculptures de Silos au XI^e siècle, et les considère comme une production originale de l'art espagnol, tandis que la plupart des archéologues français (E. Mâle, Paul Deschamps) placent ces œuvres au XII^e siècle, en y relevant l'influence de l'art de la France. Récemment encore, M. le baron Verhaegen (*G. B. A.*, septembre et octobre 1931) a appuyé la thèse française. Enfin, tout dernièrement, viennent de paraître deux bons mémoires : celui de M. G. Gaillard (*Bulletin Monumental*, 1932, n^o 1) du côté français et celui de M. Walter Muir Whitehill Jr. (*Art Bulletin*, décembre 1932) du côté américano-espagnol. Il semble que, dans l'état actuel de nos connaissances, il soit impossible d'apporter des preuves irréfutables, les textes et les données épigraphiques, archéologiques et historiques admettant des interprétations contradictoires. M. G. Gaillard a, certes, parfaitement raison d'attendre les arguments décisifs apportés par les nouvelles fouilles, en cours à Silos. Néanmoins, jusqu'à preuve du contraire, il apparaît que les considérations générales émises par les défenseurs de la thèse française gardent toute leur force, à savoir qu'étant donné « les relations étroites et de mieux en mieux connues qui unissent au moyen âge les artistes de différents pays », il est invraisemblable qu'on ait fait au XI^e siècle les reliefs de Silos et en 1100 les piliers de Moissac (*cf.* notre note *G. B. A.*, décembre 1931, p. 383). Les sculptures de Silos, si on adoptait la thèse américaine, seraient des créations isolées à leur époque, d'une perfection inattendue, suivies d'une décadence inexplicable. L'étrangeté de cette hypothèse apparaît même dans l'étude du dernier défenseur de la thèse du XI^e siècle, M. W. Muir Whitehill, quand il reconnaît qu'avant les sculptures de l'église inférieure de Silos (si l'on admet la date qu'il propose), il n'y avait rien en Espagne, et qu'après nous ne trouvons que la médiocrité et un art inférieur.

Les fresques de Galata, en Chypre. — Ce n'est que tout à fait récemment qu'on a reconnu l'intérêt artistique des peintures murales exécutées du XII^e au XVI^e siècle, en Chypre. Les fresques d'Asinou,



LAOCOON. (Cod. vat. lat. 2761, XIV^e siècle.)



VULCAIN, PLUTON, BACCHUS ET MERCURE.
(Encyclopédie de Raban Maur, Mont Cassin, vers 1023.)

pas été suffisamment étudié dans son ensemble. MM. Erwin Panofsky et Fritz Saxl nous présentent, sur ce propos, un important mémoire (*Metropolitan Museum Studies*, vol. IV, partie II, 1933). Ils nous montrent l'abandon des types classiques, même dans la figuration des scènes mythologiques et le naissances de nouvelles formes *sui generis*, puis l'ap-

probablement les plus remarquables, ont été décrites par l'archidiacre Harold Buxton, dans une communication faite en 1932 à la Société des Antiquaires de Londres (elle sera publiée dans le prochain numéro d'*Archeologia*). La description détaillée d'une autre série fort intéressante, celle de l'église de la *Theotokos*, près de Galata, est donnée par M. W.-H. Buckler (*The Journal of Hellenic Studies*, 30 juin 1933, vol. LIII, partie I). Ces fresques, exécutées par des



GALATA, ÉGLISE DE LA THÉOTOKOS.

Fresque avec inscription au-dessus de la porte Nord.

artistes grecs, et en bon état de conservation, sont le fruit de la tradition artistique byzantine de la dernière période. Elles ont été exécutées à l'époque de la domination de Venise (1489-1570). Elles représentent des scènes du Nouveau Testament et des figures de saints et de saintes. Le morceau principal, au-dessus de la porte septentrionale, nous montre le Christ sur le trône, entre la Vierge et saint Jean-Baptiste. En bas, à genoux, le donateur (Polo Zacharia), sa femme, son fils et ses filles. La fresque principale est signée par Symeon Auxentios. Les autres fresques ont été probablement exécutées en collaboration avec ses élèves.

Du nouveau sur Ghirlandajo et Cosimo Rosselli. — Rien n'est plus instructif, comme on l'a constaté à plusieurs reprises, que la révision de détails, entreprise par un grand historien d'art qui a eu tant de fois l'occasion de parcourir le vaste domaine de ses études. C'est ce que démontrent les deux récents articles de M. B. Berenson (*Nova Ghirlandajana*, dans l'*Arte*, mai-juin 1933, et *Ristudiando i disegni di Cosimo Rosselli*, dans le *Bollettino d'Arte*, juin 1933). Nous avons là deux séries de notes, l'une concernant quelques œuvres de Ghirlandajo, l'autre de Cosimo Rosselli, œuvres peu étudiées et dont l'attribution est inexacte.

Quelques élèves de Giovanni Santi. — On n'a jamais bien distingué l'œuvre de Giovanni Santi, le père de Raphaël, de celle de ses élèves. M. Raimond Van Marle (*Bollettino d'Arte*, mai 1933) démontre la fragilité des arguments qui ont fait attribuer certaines peintures de Giovanni à Evangelista di Pian di Meleto. Les ouvrages de ce maître supposé ne seraient que ceux de la première manière de Giovanni Santi, teintée d'une nuance flamande. Par contre, l'auteur revendique pour quelques tableaux jusqu'à présent méconnus, comme *La Vierge et les Saints*, à l'église Saint-Dominique, de Cagliari, attribué à Giovanni Santi, la paternité de Bartolomeo di Maestro Gentile. La comparaison avec les œuvres signées de l'artiste et des raisons chronologiques semblent confirmer la thèse de M. R. Van Marle (cf. A. Anselmi, *Alcune notizie intorno a Bartolomeo di Maestro Gentile*, dans la *Nuova Revista Misena*, V, 1892, p. 35 ; VII, 1894, p. 182 ; E. Müntz, *Un quadro di B. D. M. G. di Urbino nel Museo di Lille* (*ibid.*, VII, 1894), E. Müntz, *Chronique des Arts*, 1884 ; E. Scatassa, *Rassegna bibliografica dell'Arte italiana*, I, 1898, p. 198 ; E. Calzini, dans Thieme Becker, *Künstler-Lexikon*, II, p. 571 ; Crowe e Cavalcaselle, éd. Douglas, t. V, p. 82, note I). Ce dernier peintre, élève de Giovanni Santi, fut fortement influencé par le Pérugin.

Raffaellino del Garbo. — Raffaellino del Garbo, peintre « filippinesque », et Raffaellino dei Carli, peintre ombrien-florentin, seraient-ils un seul et même peintre, comme le pensent Georg Gronau (Thieme-Becker, *Künstler-Lexikon* V, 1911, p. 605), Ulmann (*Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1894, p. 99 et suivantes), Crowe et Cavalcaselle (*Histoire de la peinture italienne*, III, p. 208-217), A. Venturi (*Storia dell'Arte italiana*, VII, I, 1907, p. 680) ? Ou faut-il penser, avec M. B. Berenson (*The drawings of the Florentine painters*, I, 1903, p. 80-100 ; *The Florentine painters*, 1909, p. 126-129, 135-136 ; *Italian pictures of the Renaissance*, Oxford, 1932, p. 476-479), qu'il s'agit de deux artistes ? Tel est le problème qui occupe M. Alfred Scharf (*Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, vol. 54, cahier III, 1933). L'auteur interroge les textes de Magliabecchianus et de Vasari, aussi bien que les œuvres mêmes de Raffaellino. Il s'efforce de démontrer que nous n'avons devant nous qu'un seul artiste, dont la manière a beaucoup évolué. Après l'influence des ateliers de Ghirlandajo et de Verrocchio, c'est celle de Filippino qui domine dans l'art de Raffaellino. Puis l'artiste aurait adopté le style « mou », sous l'influence de Piero di Cosimo et de nouveau de Ghirlandajo, et enfin le style « ombrien », vers 1500. Les « traits de transition » semblent confirmer la thèse de l'auteur. Rappelons que déjà M. Raimond Van Marle (*The development of the Italian school of painting*, XII, p. 416-450, La Haye, 1931) s'est efforcé de classer chronologiquement les œuvres de Raffaellino. L'ordre qu'il a institué n'est pas adopté sans réserves par M. Alfred Scharf.

L'école siennoise après 1350. — Notre connaissance de la peinture siennoise, après la mort de Simone Martini (1344), d'Ambrogio et de Pietro Lorenzetti (1348 ?), est très insuffisante. Dans une nouvelle et excellente étude, M. S.-L. Faison Jr. (*The Art Bulletin*, décembre 1932) analyse les deux séries

par les historiens d'art. Portraitiste, on le place à côté de Dürer. Une nouvelle publication de MM. Max J. Friedländer et J. Rosemberg (*Die Gemälde von Lukas Cranach*, 1933) nous rend compte de l'héritage artistique que le peintre nous a laissé. Les influences subies par Lucas ont été souvent étudiées (voir, pour les influences néerlandaises, par exemple,



BARNA. LA MONTÉE AU CALVAIRE.
(Collégiale de San Gimignano.)



LUCAS CRANACH L'AINÉ. PARTIE CENTRALE DE L'AUTEL,
DIT « DUCAL » (Dessau. Galerie de peinture d'Anhalt.)

de fresques de la Collégiale, de San Gimignano, représentant des scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament. Deux ou trois maîtres sont censés être leurs auteurs : Barna, aidé par Giovanni d'Asciano (cf. M. Cesare Brandi, *La Balzana*, fasc. 2, p. 20-36), et Bartolo di Fredi. M. S.-L. Faison Jr. montre les affinités de l'art de Barna avec la tradition de Duccio et de Simone Martini, et celles qui unissent l'art de Bartolo à celui des Lorenzetti. D'autre part, il met en lumière les rapports de Barna et de Bartolo. Des raisons archéologiques, stylistiques et historiques permettent à l'auteur de proposer quelques dates. Les fresques de Barna seraient antérieures à 1356, celles qu'a signées Bartolo seraient de cette époque. L'influence de Barna semble avoir été très importante dans l'école siennoise pendant toute la seconde moitié du XIV^e siècle.

Lucas Cranach l'ainé. — Lucas Cranach est un des peintres des plus populaires et des plus appréciés

Swarzenski et Fr. Dörnhöffer), mais c'est la nature artistique du peintre, depuis ses débuts romantiques jusqu'à sa maturité, et la discipline qu'il a imposée à son école qui attirent l'attention de M. Aug. Mayer (*Panthéon*, avril 1933).

Liotard (1702-1789). — Les études de MM. Humbert, Revilliod et Tilanus, Daniel Baud-Bovy, et l'excellent petit livre de M. François Fosca, ne nous ont pas encore donné une monographie complète du petit maître franco-suisse Liotard. En effet, ni sa vie, ni surtout son œuvre ne sont encore reconstituées dans tous leurs détails. Il serait intéressant de rechercher quel fut son héritage artistique, et de donner un catalogue de ses tableaux et miniatures, en Angleterre et en Autriche. Lady Victoria Manners (*The Connoisseur*, mai 1933) a pu consulter sur Liotard les *Mémoires* inédits du capitaine Auguste-John Herky, et elle a retrouvé dans des collections privées d'Angleterre, quelques tableaux et miniatures dont on avait perdu toute trace.

Le gérant : F. LE BIBOUL.

Lisez
BEAUX-ARTS
Le Journal des Arts
et vous serez au courant de
TOUTE L'ACTUALITÉ ARTISTIQUE

Acquisitions des musées français et étrangers, renseignements archéologiques, classements monuments historiques, bibliothèques, ventes, expositions d'art ancien et moderne, livres d'art, législation, académies, sociétés savantes, musique, cinéma, tourisme, revue des revues, etc.

Paraissant tous les vendredis

(6 pages, format journal, abondamment illustrées)

140, Faubourg Saint-Honoré, Paris - VIII^e

ABONNEMENTS

FRANCE : un an 42 fr. ; six mois 23 fr.

ÉTRANGER (pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm) : un an 56 fr. ; six mois 30 fr.

AUTRES PAYS : un an 70 fr. ; six mois 38 fr.

**Société des Amis de la Bibliothèque d'Art
et d'Archéologie de l'Université de Paris**

Fondation Jacques Doucet

La BIBLIOTHÈQUE D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS contient la plus complète réunion de livres sur l'histoire de l'art qui ait jamais été formée. Sa fréquentation est indispensable aux amateurs, aux érudits, aux artistes. Elle leur est ouverte chaque jour, de 14 à 18 h., sauf le dimanche. Pendant les vacances universitaires (août et septembre), elle sera ouverte les lundis, mercredis et vendredis.

La SOCIÉTÉ DES AMIS DE LA BIBLIOTHÈQUE D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE a été créée pour venir en aide à la Bibliothèque.

Le *Répertoire d'Art et d'Archéologie* pour l'année 1930 est paru au prix de 100 fr. et peut être cédé aux membres de la *Société des Amis de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie* au prix de 75 fr.

Les membres actifs de la Société (cotisation 100 fr. par an) entrent gratuitement à la Bibliothèque.

La cotisation des membres adhérents (30 fr. par an) est déduite du droit d'entrée à la Bibliothèque (un mois : 10 fr. ; un trimestre : 25 fr. ; un an : 80 fr.).

Notice envoyée sur demande adressée à M. le Secrétaire général, 11, rue Berryer (8^e).

DUVEEN BROTHERS^{INC.}

PARIS

ENTRÉE PRINCIPALE :

25, PLACE DU MARCHÉ SAINT-HONORÉ

NEW-YORK

720, FIFTH AVENUE